МАТЕНАДАРАН
ИНСТИТУТ ДРЕВНИХ РУКОПИСЕЙ им. МАШТОЦА
ПРИ СОВЕТЕ МИНИСТРОВ АРМЯНСКОЙ ССР

Э. М. КОРХМАЗЯН

АРМЯНСКАЯ МИНИАТЮРА КРЫМА

(XIV–XVII ВВ.)

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН 1978

Մ Ա Տ Ե Ն Ա Դ Ա Ր Ա Ն
ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ՄԻՆԻՍՏՐՆԵՐԻ ՍՈՎԵՏԻՆ ԱՌԸՆԹԵՐ
ՄԱՇՏՈՑԻ ԱՆՎԱՆ ՀԻՆ ՁԵՌԱԳՐԵՐԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

Է. Մ. ԿՈՐԽՄԱԶՅԱՆ

ՂՐԻՄԻ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆԸ

(XIV–XVII ԴԴ.)

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱՅԻ ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
Ե Ր Ե Վ Ա Ն 1978

75 Ар 1
К 70

Работа посвящена исследованию искусства книжной живописи крымских армян. Основным материалом послужили хранящиеся в Матенадаране им. Маштоца рукописи, созданные армянами в Крыму на протяжении XIV—XVII вв. Подробно разбирается творчество наиболее значительных миниатюристов, художественные особенности их произведений, оценивается вклад, который они внесли в историю армянской средневековой миниатюры. Работа снабжена цветными и черно-белыми репродукциями.

К $\frac{80102}{703(02)-78}$ 99—76

СОДЕРЖАНИЕ

ЭММА МУШЕГОВНА КОРХМАЗЯН

АРМЯНСКАЯ МИНИАТЮРА КРЫМА (XIV—XVII вв.)

Печатается по решению ученого совета Матенадарана—Института древних рукописей им. Маштоца при Совете Министров Армянской ССР

Отв. редакторы *Т. А. Измайлова, А. С. Матевосян*
Редактор издательства *С. М. Даниелян*
Худож. редактор *Г. Н. Горцакалян*
Технич. редактор *М. А. Капланян*
Корректор *М. Т. Дальвадянц*

ВФ 06629 Изд. 4648 Заказ 618 Тираж 3000

Сдано в набор 11/VIII 1976 г. Подписано к печати 3/VIII 1977 г.
Печ. 8,5 л.+74 вкл. Усл. печ. л. 16,38 изд. 11,59 л.
Бумага № 1, $70\times90^1/_{16}$. Цена 2 р. 25 к.

Издательство Академии наук Армянской ССР.
375019 Ереван, Барекамутян, 24-г.
Эчмиадзинская типография Издательства АН Армянской ССР

ВВЕДЕНИЕ

Армянская средневековая живопись свое наиболее яркое проявление нашла в области миниатюры. Наряду с настенными росписями, архитектурой и искусством резьбы по камню и дереву, книжная живопись на протяжении многих веков воплощала в себе наиболее характерные черты художественного мышления армянского народа, его эстетические принципы, вкусы и мироощущение. Несмотря на самые неблагоприятные исторические условия—нашествия иноземных захватчиков, кровопролитные войны и грабежи, культурная жизнь средневековой Армении, в том числе и деятельность живописных школ, фактически не прекращалась. Отдельные центры письменной культуры и связанной с ней книжной живописи в разное время переживали периоды творческого подъема и спада; ведущая роль в культурной жизни страны принадлежала то одному центру, то другому. Однако в общем каждая эпоха вносила свой определенный вклад в историю развития искусства Армении. Волею судеб такими центрами становились нередко и армянские поселения, или так называемые колонии, появлявшиеся иногда далеко за пределами родины*.

Осев на территориях других стран, армяне продолжали жить творческой созидательной жизнью, никогда не прерывая связей с родиной и не теряя надежды на возвращение.

В местах новых поселений армяне продолжали свои привычные занятия ремеслами, сельским хозяйством, торговлей, возводили всевозможные архитектурные сооружения, в том числе

---

* В различные исторические эпохи, вызванные различными причинами (в основном нашествиями и войнами), наблюдаются крупные, носящие иногда массовый характер, эмиграции коренного населения Армении в другие страны, где стали появляться армянские колонии. Такие колонии появились в Греции, Италии, Персии, Крыму, Украине, Польше, России, Болгарии, Румынии, Египте, Палестине, Сирии, Индии и в других странах.

церкви и монастыри, при которых открывались школы, где армянские юноши изучали родной язык и литературу, науки и искусство. При этих школах действовали мастерские, в которых создавались рукописи. Обученные тонкому искусству каллиграфии, писцы переписывали здесь древние тексты и записывали творения своих современников. Искусные мастера снабжали их миниатюрами, заключали иногда в дорогие оклады из золота и серебра, украшали чеканкой или резьбой, драгоценными каменьями. Таким образом, средневековые рукописи представляют собой ценные произведения искусства каллиграфии, книжной живописи и ювелирного дела.

Предметом данного исследования является искусство миниатюры крымских армян, которое процветало здесь начиная с XIV и, с некоторым перерывом, вплоть до конца XVIII в. (до присоединения Крыма к России и переселения крымских армян в Приазовскую губернию). Значительная часть созданных армянами в Крыму рукописей сохранилась. Бóльшая часть их была вывезена армянами во время их переселения в Приазовскую губернию и долгие годы хранилась в построенном переселенцами городе Новом Нахичеване (ныне Пролетарский район города Ростова-на-Дону). После установления Советской власти, рукописи эти стали народным достоянием и были перевезены в Ереван, где и хранятся сейчас в Матенадаране—Научно-исследовательском институте древних рукописей им. М. Маштоца.

Незначительная часть крымских рукописей разными путями и в различное время была вывезена в другие страны. Мы использовали в нашей работе те данные о них, которые имеются в изданных каталогах армянских рукописей зарубежных собраний (**43, 45, 47, 50**)*. Мы познакомились и с отдельными экземплярами, хранящимися сейчас в Москве (в отделе рукописей Государственной публичной библиотеки им. В. И. Ленина), в Ленинграде (в отделе рукописей Государственной публичной библиотеки им. Салтыкова-Щедрина и в отделе Востока Эрмитажа), в Тбилиси (в Институте рукописей им. К. Е. Кекелидзе АН Гр. ССР).

Большинство сохранившихся армянских рукописей Крыма украшено миниатюрами, многие из которых отличаются такими художественными достоинствами и мастерством исполнения, что могут смело занять почетное место в истории средневекового искусства.

---

* Здесь и далее подчеркнутые цифры в скобках означают номер, под которым используемый труд значится в списке литературы, помещенном в конце книги, а курсивные—страницу указываемого труда.

При выполнении данной работы нам оказали содействие и помощь дирекция и сектор научной библиографии Матенадарана, а также сотрудники указанных выше библиотек и краеведческого музея города Феодосии, которым автор приносит свою благодарность.

* * *

Армянская колония в Крыму была одной из самых значительных. Ее история достаточно обстоятельно изложена в трудах М. Бжышкянца, К. Кушнеряна, В. Микаеляна и др. (**11**, **53**, **35**). В частности, В. Микаелян, суммировав и проанализировав данные различных источников, дал более или менее полную картину жизни армянской колонии Крыма от начала ее возникновения до нового времени.

Армяне появились в Крыму еще в те отдаленные времена, когда Армения попала под власть Арабского халифата и когда притеснения и непомерные налоги послужили причиной эмиграции части населения за пределы страны (**35**, 38). Новый наплыв переселенцев приходится на XI в., что было связано с нашествиями на Армению турок-сельджуков и с падением Анийского царства Багратидов. Значительная часть переселенцев направилась тогда в сторону Киликии, некоторые же—в северо-западные районы исторической Армении, а также в Крым. Об армянских поселениях Крыма раннего периода, вплоть до XIII в., имеется очень мало сведений. Из вещественных памятников сохранились лишь немногочисленные надгробия и надписи, высеченные на стенах церквей, многие из которых опубликованы (**7**, **11**, **35**, **53**, **65**, **89**, **97**). Сравнительно больше сведений осталось от XIII в. Известно, что уже тогда армянские купцы принимали активное участие в черноморской торговле, о чем свидетельствуют данные нотариальных актов генуэзцев (**98**, 201; **36**, 21—26). В них встречаются имена армянских купцов—владельцев торговых кораблей. Из подобных актов известно, например, что в 80-х годах XIII в. генуэзец Вивальдо Лаваджо снарядил корабль для охраны берегов Кубани и Кавказа и отбил у пиратов товары кафских армян (**107**, 55). Из другого акта узнаем во сколько обходилось армянским купцам Кафы фрахтование торгового судна у генуэзцев (с каждых 100 фунтов перевозимой пшеницы нужно было отдавать 9 кг; **36**, 21).

Особенно многолюдными становятся армянские поселения Крыма в XIV в., что было связано с монгольскими нашествиями, а также с падением в конце этого столетия Киликийского армянского царства.

В Четьях-Минеях—рукописи, написанной в Крыму в 1690 г., содержатся также различные тексты исторического содержания и среди них—история армянской колонии Крыма (Матенадаран*, № 7442). В ней сообщается, что основная часть крымских армян—это выходцы из города Ани, обосновавшиеся вначале в Аксарае**, откуда, вследствие притеснений со стороны татар, перебрались в 1330 году в Крым, испросив предварительно разрешение у генуэзского консула Кафы. К. Кушнерян и А. Алпоячян полагают, что из Аксарая переселилось около 40 000 армян (**53**, 117; **7**, 362). В. Микаелян также считает, что их было «десятки тысяч» (**35**, 79). До нас дошло большое число армянских рукописей Крыма XIV в.—времени, когда произошло это переселение. Памятные записи этих рукописей нередко очень подробно рассказывают о происхождении их создателей, заказчиков или владетелей из той или иной области Армении и в подавляющем большинстве случаев указываются города северо-западной части страны—Баберд, Карин, Ерзынка и др., а также близлежащие к ним селения (**23**, 162, 286, 287, 327, 329, 341, 364, 385, 528, 443, 456, 467, 494, 503 и др.). Это подтверждают и памятники искусства: миниатюры крымских рукописей многими нитями связаны с искусством книжной живописи вышеназванных регионов.

Именно в начале XIV в. северо-западная историческая Армения подверглась жестоким разорениям, что вызвало волну эмиграции ее коренного населения. Часть переселенцев направилась в сторону Крыма. В памятной записи писца Натера, эмигрировавшего с семьей в Крым из селения Кан близ Карина, читаем: «И было всеобщее бегство из всей области, а также из города [Карина], как христиан, так и мусульман от рук двух князей, имена которых не достойны упоминания» (**23**, 327). Князья эти принадлежали, видимо, к числу тех многочисленных завоевателей, которые в эти смутные времена, попеременно сменяя друг друга, проносились подобно смертоносному вихрю над мирными городами и селами, предавая все на своем пути огню и мечу (**23**, XIX).

Конечно, армяне переселялись в Крым из различных областей Армении, в том числе и из Ани, но бо́льшую часть эмигрантов составляли, видимо, выходцы из районов северо-западной, или так называемой Высокой Армении. Л. С. Хачикян, в своей статье «Страницы истории хемшинских армян», исходя из многочисленного фактического материала, приходит к выводу, что значительная часть крымских армян переселилась из городов Трапезунд,

* В дальнейшем будет обозначаться буквой М.

** Сарай-Бату, столица Золотой Орды.

Хемшин, Баберд, то есть из северо-западной части Армении (**26**, 21).

С начала XIV века армянские поселенцы развертывают в Крыму активную строительную деятельность. Так, согласно памятной записи одной армянской рукописи Крыма, написанной там в начале XIV в., уже в то время существовал близ Кафы армянский монастырь Гамчак, при котором была построена купольная церковь. Рукопись, сохранившая это сведение, исполнена по заказу священника Аветика-Хотачарака*, известного в Крыму своей строительной, благотворительной и педагогической деятельностью. О нем с большим почтением пишет автор памятной записи: «Господи... благослови получателя сей [книги] Аветика-вардапета**, который многих поощрил к благодеяниям и украсил святую церковь; построил купольную церковь во имя св. Богородицы при монастыре Гамчак и еще одну церковь в богохранимом городе Кафе и дал написать два Торжественника (Гомилиария) — один для монастыря Гамчак, а другой для церкви св. Троицы города Кафы...» (**23**, 265)***.

К началу XIV века, когда начала разрастаться и процветать армянская колония, Крым представлял собой своеобразный конгломерат различных национальностей, различных культур. Здесь столкнулись интересы первых крупных городов-республик Италии—Венеции и Генуи, которые вели упорную и, зачастую, кровопролитную борьбу за обладание выгодными торговыми портами крымского полуострова. В результате этой борьбы на юго-восточном побережье свое господство утвердили генуэзцы, в содружестве с которыми и армяне основали торговую колонию. Здесь издавна жили греки и евреи, с XIII века появились татары. Наряду с остатками коренного населения, потомков хазар, половцев, гуннов и других народов, обитавших здесь ранее, в Крыму жили так-

---

* Хотачарак—травоед, прозвище наставника Аветика, означающее, что обладатель его был настолько праведным человеком, что постоянно постился и питался лишь растительной пищей.

** Вардапет—ученый монах.

***Рукопись хранится ныне в Парижской национальной библиотеке (Арм. 116—118). Дата ее написания, как значится в памятной записи, ՌԿԾԷ—1307 г. (рукопись описана Ф. Маклером, см. **136**, 57). Позднее Гомилиарий был переписан и этот поздний список хранится теперь в Венеции (**46**, 512). Скопированная в нем памятная запись имеет дату ՌԿԾԵ 1305 г., что является, вероятно, ошибкой переписчика, заменившего букву Է буквой Ե. (Дата 1305 г. принята В. Микаеляном, см. **35**, 63). На полях рукописи другим почерком указана дата 1334 г. (последняя принята Л. С. Хачикяном, см. **23**, 265).

же болгары, русские, валахи, грузины, черкесы (**119**, 110). Интересно, что в армянских рукописях Крым именовался чаще всего «Страной гуннов», а иногда «Хазарией».

На территории средневековых поселений Крыма до сих пор сохранились архитектурные памятники, принадлежавшие народам различных вероисповеданий. Греческие, генуэзские и армянские церкви, крепости и другие сооружения воздвигались рядом с мечетями и синагогами.

Крым издавна привлекал предприимчивое армянское купечество теми выгодами, которые сулила оживленная торговля, получившая здесь к XIV веку особенно интенсивный характер. Через города и порты Крыма, в частности его юго-восточного побережья, осуществлялись в то время основные сношения между Западом и Востоком. Сюда свозились товары почти со всех концов света: восточные пряности и алмазы из Индии, корица и мускус с Цейлона и Тибета, слоновая кость из Эфиопии, фарфор и шелка из далекого Китая, мануфактура и другие товары—с Запада. Взамен всего этого из Крыма вывозили пшеницу, соль, меха, ремесленные изделия. Торговали здесь и невольниками (**35**, **77**; **95**, 286; **99**, 29; **119**, 108—114).

В торговле итальянцев на крымском побережье армяне играли немаловажную роль. В частности, они осуществляли распространение привозимых товаров на север и восток. Большую роль сыграли они и в развитии ремесленного производства Крыма. Как известно, армяне составляли значительный процент торгового и ремесленного населения таких крупных центров, как Кафа, Сурхат (совр. Старый Крым) и Судак (**51**, 119—156; **35**, 118). Сведения о различного рода ремесленниках и торговцах часто встречаются в памятных записях армянских рукописей Крыма того времени. Так, упоминавшийся уже писец Натер (XIV в.), в памятной записи одной из написанных им рукописей, перечисляет заказчиков, получателей и их многочисленных родственников, указывая их занятия. Среди них были красильщики и ювелиры, ткачи и кузнецы, сапожники и портные, виноградари и садовники и т. д. (**23**, 359—367).

Говоря о генуэзских колониях Крыма, Е. С. Зевакин и Н. А. Пенчко отмечают, что если политическая гегемония принадлежала в них итальянцам, то в экономике «главную роль в Крыму, по-видимому, играла армянская торговая буржуазия. По крайней мере, в генуэзском центре на Черном море—Каффе—армяне составляли 2/3 городского населения и небольшая кучка армян-ростовщиков (XV в.) держала в своих руках экономические нити города; это даже вызывало опасения генуэзской администрации за

политическое господство в Каффе» (**78**, 127). Это действительно должно было вызывать опасения, так как при том широком размахе международной торговли, который имел место в Кафе, банковый и ростовщический капитал приобретал особое значение.

О влиянии армян в Крыму и их роли в его культурной жизни, помимо вещественных памятников, свидетельствует распространенное в литературе того времени название юго-восточного побережья полуострова—«Приморская Армения» (Armenia Maritima), (**35**, 69; **62**, 138; **119**, 116).

А. Бертье-Делагард писал по поводу населения Кафы: «Генуэзские поселения в Крыму, особенно Кафа, заключали в себе население по преимуществу греческое и армянское, особенно последнее. Прямая политическая выгода и необходимость заставляли малочисленных генуэзцев всячески щадить религиозные чувства этого работящего, торгового и богатого населения, а потому они тщились, не всегда впрочем успешно, поддерживать бесстрастную веротерпимость, стараясь, чтобы местные католические епископы не вмешивались в инославные церковные дела, предоставляя большую самостоятельность на исконных началах всей церковной иерархии, как у православных, так и у армян»* (**61**, 51, 52).

Богатая, многонациональная Кафа была, как утверждали тогда генуэзцы, также многолюдна, как Константинополь. Вокруг города они возвели крепостные стены с башнями, остатки которых сохранились и по сей день**.

Вне стен генуэзской крепости размещались армянские поселения. С увеличением здесь к XIV в. количества армян, последние вокруг своих территорий также возвели крепостные стены, на основаниях которых и была частично воздвигнута впоследствии Карантинная стена***. По сообщению М. Бжышкянца, возведени-

* Армяне приняли христианство в качестве официальной религии в самом начале IV в. В VI веке армянская церковь откололась от православной византийской церкви. Именуемая апостольской (согласно преданию, первыми проповедниками христианства в Армении были апостолы Фадей и Варфоломей), армянская церковь позднее получила название армяно-григорианской, по имени своего основателя и первого католикоса (патриарха)—Григория Просветителя.

** Каждое утро на башни поднималась стража, звуками труб возвещавшая разрешение открыть ворота города, и многочисленные купцы со своими товарами спешили на центральную площадь, где начиналась оживленная торговля. А под вечер стража трубила вновь и ворота города запирались. Позднее (в XV в.) ворота открывались и закрывались под звуки колокола (**36**, 55).

*** *Карантином называется та часть города* Феодосии, которая прежде входила в территорию армянского поселения Кафы. Место это, после переселения

ем стен занималось все армянское население Кафы, причем каждый должен был, в зависимости от материального достатка, поставлять определенное число камней, надписывая на них свои имена. К сожалению, ни одной надписи обнаружить теперь не удалось. Это не удивительно, так как надписи имелись, видимо, в верхних частях стен и башен, камни которых давно разобраны и употреблены жителями в качестве строительного материала.

В Уставе Кафы от 1449 г., изданном генуэзцами (**114**, 625—815), упоминаются 19 церквей, существовавших тогда в городе. Из них, как отмечено в Уставе, три были армянские, две—греческие, остальные—католические. Заметим, во-первых, что в Уставе речь идет лишь о тех церквах, которые находились в черте генуэзской Кафы, а во-вторых, ввиду того, что часть крымских армян приняла к этому времени католичество*, среди упомянутых католических церквей, надо полагать, были и армянские, две из которых сохранились и по сей день**. Кроме того, довольно большое количество армянских церквей и монастырей было построено вне стен генуэзской Кафы. Согласно преданию в Кафе существовало 45 армянских церквей (М., № 2939, стр. 471б—472а). В XVII в. их насчитывалось 32 (**67**, 148), в XVIII в.—уже 24 (**53**, 139). Двадцати четырем армянским церквам Феодосии посвятил свое стихотворение автор памятной записи рукописи XVIII в., написанной в Кафе (М., № 2939, там же). В стихотворении не только перечисляются эти церкви, но и указывается их расположение***. В

оттуда армян, пришло в запустение. Впоследствии, специальная врачебная комиссия проверяла здесь экипажи судов, прибывавших из Турции, где тогда (XIX в.) свирепствовала чума. С тех пор это место получило название Карантина.

* Первые попытки римских миссионеров обратить крымских армян в католичество относятся к началу XIV в. Сохранилось письмо римского папы Иоанна XXII, написанное в 1318 г., в котором он выражает удовлетворение тем, что крымские армяне приняли католичество (письмо адресовано армянскому населению Кафы, **36**, 31). Однако католичество приняла тогда лишь незначительная часть крымских армян и миссионерская деятельность католических священников в Крыму не прекращалась. Когда в 1438 г. во Флоренции созывался вселенский собор, то для участия на нем особо были приглашены представители армянского католического духовенства Кафы (**44**, 299; **36**, 32).

** Церкви св. Георгия и Архангелов Гавриила и Михаила (обе были построены в XV в.).

*** От большинства армянских церквей Крыма ничего не сохранилось и потому указания на места их расположения представляют исключительную ценность. Если начнутся раскопки армянских древностей Феодосии, эти указания окажут неоценимую услугу.

конце XIX в. Ерванд Шахазиз насчитал в Феодосии 17 армянских церквей (**41**, 76). В начале XX в. их было уже девять (**89**, 35). Ныне их осталось семь—три в черте бывшего генуэзского города, а четыре на территории так называемого Карантина.

Армянские церкви были не только в Кафе. В Сурхате (Старом Крыму), где и по сей день стоит величественный монастырь Сурб Хач (Святого Креста, с именем которого связывают древнее название города), было немало и других строений, возведенных армянами*. В памятных записях рукописей имеются сведения лишь о культовых постройках. Так выясняется, что в Сурхате уже в XIV—XV вв. было четыре монастыря и девять церквей (**35**, 103). Некоторые из них существовали еще в начале нашего века. В 1920 г. А. Бертье-Делагард писал: «...вокруг Старого Крыма имеется много остатков церковных древностей, почти исключительно армянских, гораздо больше, чем греческих» (**61**, 103).

Сохранились остатки армянских сооружений также в Судаке, Белогорске, селах Тополевка, Богатое и в других местах. Большинство их относится к XIV—XV вв.

Исходя из вышеизложенного, вряд ли покажутся большим преувеличением слова из армянской рукописи XVII в. (упоминавшаяся выше рукопись Матенадарана № 7442), в которой изложена история армянских поселений Крыма: «В то время (то есть в XIV в.—Э. К.) усилились мы и умножились и построили села и округа; князья и знатные люди, начиная от Карасубазара до Сурхата и Феодосии, горы и равнины заполнили церквами и монастырями. И построили мы сто тысяч домов и тысячу церквей и от страха перед гуннами возвели крепостные стены в городе Феодосия»**.

Большую роль в культурной жизни крымских армян играли крупные монастыри, при которых имелись школы и где лекции читали такие известные и прославившиеся своими знаниями ученые, как упомянутый уже вардапет Аветик Хотачарак, архиерей и ритор Саркис, философ Ованнес Себастаци, вардапеты Петрос, Товма и многие другие.

В скрипториях армянских церквей и монастырей Крыма было написано большое число рукописей, многие из которых сохранились до наших дней. Наряду с книгами священного писания, нередко роскошно иллюстрированными, здесь переписывали фило-

* В 3-х км от монастыря Сурб Хач находятся развалины другого армянского монастыря, который Степанэ Хорен именует монастырем св. Стефана.

** Эта памятная запись неоднократно издавалась (**5**, 580; **11**, 335; **35**, 74; **116**, 20).

софские трактаты с оригинальными толкованиями и комментариями, сборники различных научных трудов, церковные песенники, литературные произведения, труды догматического и исторического содержания, врачебники, календари и пр. Благодаря переводам, крымские армяне приобщались здесь и к латинской письменной культуре.

После захвата в 1453 году турками Константинополя и проливов торговые связи городов Черноморского побережья резко сокращаются. Генуэзские торговые фактории в Крыму фактически оказываются оторванными от внешнего мира. А поскольку основу экономики этих факторий составляла внешняя торговля, то ее сокращение привело к резкому хозяйственному упадку. При создавшемся положении правящие классы, желая сохранить хотя бы часть прежних доходов, стали повышать размеры взимавшихся с населения налогов, что не могло не привести к росту всеобщего недовольства и к обострению классовых противоречий. Росла также и межнациональная и религиозная вражда, особенно в многонациональной Кафе. Все это приводило к волнениям и даже к открытым восстаниям. Одним из крупнейших было восстание бедноты в Кафе в 1454 году (**35**, 248). Яркую картину обострившихся противоречий и произвола, царивших в то время, дает Л. Колли: «Падение нравов в Каффе чувствуется все сильнее и при постепенном анализе генуэзских документов за эти годы агонии большого города. Подобное своевольное настроение народа создало, несомненно, одну из веских причин этого крушения. Ведь при столь кипучей торговой деятельности семидесятитысячного населения с его враждебностью в религиозных и социальных понятиях и стремлениях требовалась сильная власть, а в действительности власть была далеко в Генуе, отделенной от него непроницаемой стеной султанского флота. Вот почему кажется, что все слои этого населения—татары, греки, армяне, евреи, генуэзцы, судьи, купцы, менялы, банкиры, чиновники, духовные лица, носильщики, чернорабочие—очертя голову стремятся все к неминуемой пропасти» (**84**, 142).

Обстановка становилась еще более напряженной из-за постоянной угрозы со стороны татар. Образовавшееся к этому времени в Крыму татарское ханство стремилось прибрать к своим рукам весь полуостров. В Константинополе, в том же 1454 году, был заключен союз между ханством и Оттоманской Турцией, согласно которому предполагалось осадить Кафу одновременно с суши и с моря (**35**, 250). Этим замыслам внутри самой Кафы помогало татарское население города. И внешнеполитическая обстановка,

и растущие внутренние противоречия неминуемо вели к падению генуэзского господства в Крыму. Однако власть новых завоевателей сулила христианскому населению Кафы не только еще больший гнет и гонения, но и угрозу физического истребления. Поэтому в минуту нагрянувшей опасности все жители города вступили в отчаянную борьбу с неприятелем. Деятельное участие в этой борьбе приняли и армяне (как известно, главнокомандующим вооруженными силами города был армянин).

Однако силы были неравные. 31 мая 1475 года со стороны моря к Кафе подошел хорошо оснащенный турецкий морской флот. С суши город был окружен татарами. Пять дней длилась осада Кафы. Захватив город, победители жестоко расправились с побежденными. «В году 1475, когда было написано святое евангелие,—писал в это время писец Соломон в Иерусалиме,—захватили турки Кафу и совершили множество пленений и разорений и воцарились там печаль и горе» (**24**, т. 2, 390).

Победители учинили страшный погром не только в Кафе, но и в остальных центрах, где жили итальянцы, армяне, греки. В это время «лучшие церкви были разрушены, а простейшие и менее великолепные обращены в мечети», а Кафа, «этот город многолюдный и великолепный, превратился в кучу развалин» (**99**, 60). Были стерты с лица земли целые поселки. В. Микаелян полагает, что именно тогда был уничтожен армянский городок Казарат, имевший важное стратегическое значение, так как там стояло войско, охранявшее Карасубазар и дорогу, ведущую в сторону Сурхата, а оттуда в Кафу (**35**, 276).

Подобная политика победителей вызвала массовые эмиграции христианского населения из Крыма. Что касается армян, то они уходили в основном на северо-запад—во Львов, Каменец-Подольский, Трансильванию, города Румынии, Молдавии. Часть армянского населения, преимущественно ремесленники, насильственно была переселена в Константинополь.

С установлением турецкого господства замирает оживленная торговля в бассейне Черного моря, а уменьшение численности христианского населения приводит к резкому сокращению ремесленного производства и упадку сельского хозяйства. Окрепшее в Крыму Татарское ханство было, как пишет А. Л. Якобсон, «слабым не только политически, но и экономически вследствие очень низкого уровня развития производительных сил. Татарская экономика, крайне отсталая, основана была на экстенсивных формах хозяйства—на кочевом скотоводстве, сочетавшемся с кочевым земледелием, и на внеэкономическом присвоении путем грабитель-

ских набегов на соседние страны. Социальная организация татар долгое время оставалась родовой» (119, 131).

Начавшийся в Крыму экономический упадок привел татар к необходимости изменения политики в отношении к немусульманскому населению. Этим народам, в том числе и армянам, стали предоставлять некоторые из их прежних прав (право свободной торговли, занятия ремеслами, земледелием и т. д.). Были возвращены им и некоторые церкви и монастыри (35, 278), а следовательно появилась возможность вновь открывать школы и скриптории.

С наступлением мира и улучшением условий жизни в Крыму, армянская колония здесь снова оживает, увеличивается численность ее населения. Многие из бежавших ранее из Крыма армян вновь возвращаются. Особенно усиленным стал приток переселенцев в начале XVII века, одной из причин которого явились трагические для истории Армении турецко-сефевидские войны, проходившие на ее территории и движение джелалиев (17). В это время много армян переселилось в Крым и из Львова, где развернулась кампания по насильственному обращению их в католичество. В результате этого противники унии с католической церковью были вынуждены эмигрировать. Часть эмигрантов из Львова пополнила армянские поселения Крыма.

Теперь армяне селились в Крыму как в местах своих старых поселений, так и в новых районах. Если в начальный период существования колонии ее основными центрами были города юго-восточного побережья полуострова—Кафа, Сурхат, Судак, Карасубазар и селения между ними, то теперь появляются новые очаги—в Геозлеве, Бахчисарае, Перекопе, Армянске и других местах. Однако первенствующее значение в жизни колонии по-прежнему остается за Кафой.

Этот второй период в истории армянской колонии Крыма продлился до конца XVIII века (до присоединения к России). Но былого расцвета колония здесь больше не достигает, что было обусловлено как потерей Крымом значения одного из крупных центров международной торговли, так и изменившимися социально-экономическими и внешнеполитическими условиями. С конца XVI века все же замечается определенное возрождение культурной жизни в городах. Налаживается отчасти и торговля, находившаяся теперь в основном в руках армян, греков и турок (119, 139). Количество армян в Крыму вновь возрастает, особенно с середины XVII века. Интересны данные одного турецкого источника 1740 года, в котором сообщается следующее: «В Кафе, где... имеет свою резиденцию турецкий бейлербей (управитель провин-



I

ции), татарское население относительно незначительно, зато неверных, наоборот, очень много. Они освобождают рабов и гонят их на польскую сторону и в Россию. В Кафе имеется 12 греческих церквей и 32 армянские» (**67**, 148). Однако армянам, игравшим некогда довольно значительную роль в общественной и политической жизни страны, отводится теперь куда более скромная роль. Если в XIV—XV вв. из их среды выступали люди, занимавшие значительные посты в правящих кругах, крупные банкиры, влиятельное духовенство, то теперь они пополняли, в лучшем случае, ряды зажиточного купечества и ремесленного люда. Даже верхушка армянского купечества уже не достигает былого могущества. Ремесленное производство удовлетворяет теперь больше местные нужды. Строительная деятельность ограничивается восстановлением старых памятников или же возведением пристроек к ним. В возобновивших свою деятельность скрипториях переписывают в основном старые тексты, копируют древние миниатюры, пытаясь достичь высокого мастерства своих предков.

Пронесшиеся над крымскими (да и не только крымскими) армянами всевозможные политические бури, унесшие немало жизней и растоптавшие многие национальные культурные ценности, вызвали стремление по мере сил сохранить оставшееся и восстановить разрушенное. Большое внимание уделяется теперь хранению и реставрации рукописей.

В связи с повышенным интересом к наследию своих предков появляется тяготение к изучению их истории. В частности, в Крыму в XVII веке Давидом Крымеци была написана история крымских армян, сохранившаяся в Четьях-Минеях 1690 года (отрывок из этой истории цитировался нами на стр. 13). В другой рукописи XVIII века сохранился список поэмы Мартироса Крымеци, изложившего в 1666 году эту историю в стихотворной форме (**34**).

Исходя из особенностей исторических условий Крыма, жизнь его армянской колонии, а следовательно, и историю созданного здесь искусства, можно разделить на два основных периода. Первый из них охватывает время от начала XIV века до 1475 года (когда Кафа, а затем и весь Крымский полуостров были захвачены турками). И второй период—с середины XVI и до конца XVIII вв. (до присоединения Крыма к России).

Два отмеченных периода фактически являются двумя совершенно различными эпохами в жизни полуострова*, что, естествен-

---

* Следует отметить, что и в самой Армении намечаются такие же, довольно четкие границы этих эпох. Если в конце XV в. Крым был завоеван турками и начиная с этого времени до конца XVI в. наблюдается застой в его

но, сказалось и на развитии его культуры и искусства. Поэтому при изучении миниатюрной живописи крымских армян рассмотрим каждый период в отдельности.

Из всех произведений искусства, созданных армянами в Крыму, лучше и полнее всего сохранились памятники книжной живописи. Это вполне понятно, так как если в годы столь частых здесь войн и нашествий грабилось имущество зажиточных граждан, ризницы церквей и монастырей, разрушались архитектурные постройки, то рукописи бережно хранились народом—их прятали, зарывали в землю. Когда же наступали мирные дни, они извлекались из тайников, вновь становились достоянием новых жаждущих знаний поколений и перед изумленными взорами ценителей изобразительного искусства представали замечательные образцы миниатюрной живописи их предков.

* * *

Искусство миниатюры крымских армян до сих пор не было предметом специального изучения. Некоторые исследователи в ходе обзора средневековой армянской миниатюры лишь иногда обращались к памятникам книжной живописи, созданным армянами в колониях, в том числе и в Крыму.

Первые описания иллюстрированных армянских рукописей Крыма принадлежат Ервանду Шахазизу, который вначале в журнале «Лума» (*«Լումայ»*), а затем отдельной книгой публикует свою работу под названием «Исторические картины» (*«Պատմական պատկերներ»*, **41**), где отдельная глава посвящена рукописям Нового Нахичевана, основной фонд которых составляли манускрипты, вывезенные из Крыма армянскими переселенцами. Автор книги отмечает богатство оформления иллюстрированных армянами в Крыму рукописей, хорошую сохранность красочного слоя миниатюр, дает описание истории некоторых кодексов, приводит несколько наиболее интересных по своему содержанию памятных

культурной жизни, то и в коренной Армении данный период также явился наиболее мрачным. Ставшая ареной бесконечных войн между Ираном и окрепнувшим турецким государством, страна переживает одну из жесточайших страниц своей истории. Лишь после заключения в 1636 году между воевавшими державами мирного договора установились более сносные условия жизни. Что касается армянской колонии Крыма, то в XVI веке заметно уменьшившееся население ее попадает под жестокий татаро-турецкий гнет. Как полагает Л. С. Хачикян, именно в это время могла появиться в Крыму армянобуквенная литература на кипчакском (татарском) языке, отдельные образцы которой известны по собраниям Львова и Каменец-Подольска.

записей. В книге также показана подробная картина состояния и хранения армянских рукописей Нового Нахичевана.

Ряд армянских рукописей Крыма был описан в статьях Х. Н. Кучук-Иоаннесова (**87, 88, 89**). Некоторые из описанных им рукописей хранятся ныне в Матенадаране им. М. Маштоца.

Армянские иллюстрированные рукописи Крыма представлены также в труде французского армениста Фредерика Маклера «Arménie et Crimee» (**136**). Ф. Маклер кратко излагает историю армянских поселений в Крыму, описывает созданные там и хранящиеся сейчас в Парижской национальной библиотеке образцы и публикует несколько репродукций с миниатюр этих рукописей. Автор справедливо отмечает высокое художественное достоинство памятников XIV—XV вв. и заметное падение мастерства в более позднюю (XVII в.) эпоху.

В 1939 году А. Н. Свирин издает книгу «Миниатюра древней Армении» (**108**). Труд этот явился первой попыткой дать общую картину развития армянской миниатюры на протяжении веков. Отдельная глава посвящена «Искусству книги XIV века в армянских колониях Крыма, Ирана и Италии». Ссылаясь на Ф. Маклера, А. Н. Свирин описывает историю возникновения армянских поселений Крыма и анализирует творчество трех армянских миниатюристов—Авака*, Григора Сукиасанца и Симеона. Будучи знатоком средневекового христианского искусства, автор верно подметил, что миниатюры рукописи 1332 года исполнены в стиле, характерном для памятников Палеологовского Ренессанса. Мысль эту позднее поддержали В. Н. Лазарев (**90**) и Л. А. Дурново (**74**).

В «Очерках по истории искусства Армении», в разделе «Армянская миниатюра и книжное искусство», Р. Г. Дрампян говорит о развитии и процветании этого искусства у крымских армян (**71**).

Некоторые общие сведения об армянской миниатюре Крыма содержатся в труде В. Н. Лазарева «История византийской живописи» (**90**, 250—251). Опираясь в основном на исследование А. Н. Свирина, В. Н. Лазарев еще глубже развивает мысль о свя-

* Исходя из того, что одна из украшенных Аваком рукописей написана в Орту-Базаре, А. Н. Свирин относит ее к числу крымских памятников. Однако Орту-Базар находился не в Крыму, а в Персии (уточнено Л. С. Хачикяном, см. **23**, 672). Это было небольшое армянское поселение, расположенное близ города Султание. Следовательно, Авака нельзя отнести к числу мастеров, работавших в Крыму (рукопись, написанная Аваком в Орту-Базаре, хранится теперь в Матенадаране под № 7650).

зи миниатюр рукописи 1332 года с искусством Палеологовского ренессанса.

В неоднократно издававшихся Л. А. Дурново альбомах «Древнеармянская миниатюра (**75**, **76**, **130**) опубликованы несколько миниатюр из армянской рукописи 1332 года, написанной и украшенной в городе Сурхате Григором Сукиасанцем. Это все та же рукопись из Крыма, на которую обратили внимание А. Н. Свирин и В. Н. Лазарев. В этих альбомах в цвете изданы всего четыре миниатюры Григора Сукиасанца: «Брак в Кане» (**75**, илл. 52), «Встреча Марии с Елизаветой» и «Отречение Петра» (**130**, 156, 157), «Богоматерь и лоно Авраамово» (**76**, илл. 64). Л. А. Дурново отмечает в своих аннотациях к миниатюрам Григора Сукиасанца высокое мастерство художника и необычную для армянских миниатюр приглушенную, разбеленную гамму красок.

Творчеству армянского миниатюриста XVII в. Николайоса Цаккарара посвящена статья А. Б. Геворкян (**63**), а одна из глав ее диссертационной работы освещает некоторые аспекты армянской миниатюрной живописи Крыма XVII в. (**12**).

Сведения об армянских миниатюрах Крыма встречаются и в трудах А. Л. Якобсона (**118—122**), в статьях А. Еремяна (**15**), О. Курца (**134**) и др.

Авторы этих немногочисленных трудов, познакомившись лишь с незначительным количеством памятников, отмечают высокий уровень искусства армянских мастеров книжной живописи, работавших в Крыму, особенно в период расцвета там армянской колонии (XIV—XV вв.).

Эти выводы могут быть расширены и обогащены, ибо теперь имеется возможность обобщить данные богатого материала который содержится в многочисленных, до сих пор не публиковавшихся армянских рукописях Крыма.

Лишь в Матенадаране им. Маштоца находится около 300 памятников письменной культуры и миниатюрной живописи крымских армян. Как мы уже отмечали, в работе использованы также данные, касающиеся незначительного числа армянских рукописей Крыма, хранящихся ныне в других собраниях.

ГЛАВА I

МИНИАТЮРНАЯ ЖИВОПИСЬ КРЫМСКИХ АРМЯН XIV—XV вв.

При изучении искусства, созданного армянами в Крыму в XIV—XV вв., необходимо учитывать, что основную массу колонистов составляли переселенцы, бежавшие сюда в начале XIV в. из различных районов Армении, изнывавшей под игом татаро-монголов. Вполне естественно, что они перенесли с собою в Крым традиции, навыки и опыт своих отцов и дедов, и это определило в значительной степени начальную стадию развития здесь их искусства и культуры. В то же время крымские армяне вступали и в определенные сношения с теми народами, в среде которых находили себе пристанище и, естественно, культура и искусство обеих сторон, соприкасаясь и воздействуя друг на друга, соответственно видоизменялись. А к концу XIV в., в связи с падением армянского царства в Киликии и переселением в Крым части киликийских армян, усиливается влияние искусства последних, в частности в области миниатюры.

Таким образом, в силу создавшихся здесь условий, в книжной живописи крымских армян скрестились традиции как коренной, так и Киликийской Армении, а также отразилось определенное влияние искусства греческих и итальянских колонистов Крыма. Иногда по стилю миниатюр довольно ясно можно определить, к какой школе живописи тяготеет тот или иной памятник, но чаще можно видеть, как в миниатюрах одной рукописи переплетаются элементы различных стилей. Однако, в конечном итоге, в искусстве крымских армян были выработаны и свои специфические черты, благодаря которым почти всегда можно отличить произведения крымских мастеров.

Что касается традиций армянской миниатюрной живописи конца XIII—начала XIV в. (времени, предшествовавшего формированию крымской школы миниатюры), то рукописи этого периода дошли до нас в достаточно большом количестве. Однако в различных центрах письменной культуры Армении сложились стилистически довольно отличные друг от друга школы миниатюрной живописи. Попытаемся уточнить, традиции какой именно школы армянской миниатюры явились определяющими в развитии искусства крымских армян.

Как исторические данные*, так и стилистические аналогии говорят в основном в пользу традиций искусства мастеров северо-западной, или так называемой Высокой Армении. Миниатюры сохранившихся до нас рукописей, созданных в этом районе, отличаются некоторыми специфическими чертами, характерными и для крымских памятников. Это сказалось прежде всего в своеобразном сочетании собственных традиций с традициями киликийской миниатюры, которая вдохнула в искусство местных мастеров свежую струю—они научились более правильно строить человеческую фигуру, постепенно отходить от условно-плоскостного решения форм. В отличие от киликийских миниатюристов они предпочли более строгое решение композиций, более сдержанный колорит, редко употребляли золото, а для фона использовали чаще всего насыщенные темно-синие тона, ставшие излюбленными и для армянских миниатюристов Крыма. Как в иллюстрированных рукописях Высокой Армении, так и в крымских встречается любопытное сочетание в одном памятнике двух приемов—графического и живописного: все орнаментальное убранство рукописи исполняется графически—одним, реже двумя цветами, а лицевые миниатюры—живописной, многоцветной манерой, иногда с применением золота.

Поскольку, согласно преданию, часть крымских армян—это выходцы из города Ани, то, по-видимому, в созданной ими миниатюрной живописи должны были в определенной степени отразиться черты анийского искусства. Однако выявить эти черты—задача чрезвычайно трудная из-за скудости сохранившегося материала. В данном случае интерес могли бы представить памятники XIII в. Нам известны всего четыре рукописи этого времени,

* Как уже отмечалось, значительная часть крымских армян—это выходцы из Баберда, Ерзынка, Карина и других городов Высокой Армении. Об этом же говорят и прозвища многих крымских мастеров письма и миниатюры: Симеон Бабердаци, Вардан Бабердаци, Степанос Карнеци, Аслан Арзрумци и т. д.

происхождение которых связано с именем бывшей столицы Багратидского царства: две из них хранятся сейчас в Матенадаране (№ 388, 1342), третья—в Тбилиси (**23**, 353) и четвертая—в Ленинграде (ИНА, Арм. В-44). Из них миниатюрами украшена лишь последняя. Будучи написана в Ани в 1298 г., она была иллюстрирована, как показало исследование Т. А. Измайловой, васпураканским мастером (**132**, 291). Следовательно, и эта, единственная из известных нам иллюстрированных анийских рукописей XIII в., не дает необходимого для сопоставлений материала. Однако сохранились кодексы, созданные в ближайших и тесно связанных с Ани в культурном отношении районах. Одним из таких центров был монастырь Оромос, где работал миниатюрист Игнатиос* и где было переплетено, а возможно, и иллюстрировано (мастером Маркарэ) знаменитое Ахпатское Евангелие**. Произведения художников, украсивших миниатюрами эти рукописи, проникнуты чертами новой городской культуры, созданной в сфере средней прослойки населения, о которой Л. А. Дурново писала: «Этот постепенно растущий средний класс населения, естественно, продвигал свою культуру, отличную от культуры аристократической и народной. Ему было чуждо представительство и жаль было затрачивать большие средства на очень пышные памятники, но, в то же время, лаконичная простота и непосредственность народного творчества уже не удовлетворяли его—этот класс больше видел и знал, его кругозор был шире. Ему нужен был язык подробного рассказа с отступлениями и обилием пояснений и украшений, занимающих внимание не столько красотой форм или отделки, сколько разнообразием мотивов» (**74**, 30).

Можно выделить две армянские иллюстрированные рукописи из Крыма, имеющие определенное стилистическое сходство с вышеназванными кодексами***. Их оформление также отличается разнообразием мотивов и обмирщением общего духа, который Л. А. Дурново трактует как результат появления новой городской культуры, получившей в Крыму еще более широкий размах. Близость этих памятников проявляется и в некоторой упрощенности

---

* Искусству миниатюриста Игнатиоса посвящены статьи А. Кюртяна (**54**, 32—36) и Г. Овсепяна (**32**, кн. 1, 15—40).

** Л. А. Дурново полагает, что Маркарэ украсил рукопись в монастыре Оромос (**74**, 30), Г. Овсепян считает, что в Ахпате (**32**, кн. I, 62). В нашу задачу не входит выяснение этого вопроса, однако важно, что и Оромос, и Ахпат являлись в то время центрами, связанными с Ани, черты искусства которого должны были отразить памятники, созданные в скрипториях этих монастырей.

*** М., № 2040, 7637

обработки деталей, и в укороченности пропорций фигур, и в схеме композиционных построений.

Точки соприкосновения орнаментального искусства крымских армян с анийским подметил А. Л. Якобсон (**121**, речь идет, в частности, о сходстве рельефных украшений резных деревянных дверей и капители из церкви св. Сергия (*սբ. Սարգիս*) в Феодосии с орнаментальными украшениями построек города Ани).

На развитие крымской миниатюры глубокое влияние оказало искусство мастеров Киликийской Армении—явление вполне понятное, так как киликийские художники достигли в своем искусстве такого совершенства, что произведениям их стали подражать почти повсюду. И Крым не составлял в этом отношении исключения. Киликийские рукописи привозились в Крым и становились теми образцами, с которых копировали и на которых учились многие поколения армянских миниатюристов. Нередко крымские армяне совершали путешествия в Киликию и там знакомились с творчеством местных мастеров. Как мы уже отмечали, к концу XIV века, после падения Киликийского царства, многие киликийские армяне переселились в Крым. Они перевезли с собою немало рукописей (последние снабжались в Крыму новыми приписками). Не удивительно, что именно к концу XIV и началу XV вв. заметно усиливается влияние киликийской миниатюры на крымскую. В Крым попали такие замечательные киликийские иллюстрированные манускрипты, как Евангелие 8-ми художников (М., № 7651), евангелие XIII в. из Дразарка (М., № 2629), рукопись, украшенная для Смбата Гундестабля (М., № 7644), рукопись 1307 г. (М., № 7691), Евангелие, иллюстрированное Торосом Рослином (Иерусалим, библ. арм. Патриархата, № 251), Саркисом Пицаком (М., № 7631) и др.

В некоторых памятных записях сохранились интересные сведения о том, как, когда, кем и при каких обстоятельствах данная рукопись была привезена в Крым*.

Обычно высшие духовные сановники армянской колонии Крыма ездили в Киликию для получения посвящения в более высший сан у католикоса всех армян, престол которого находился в то время в Сисе, столице Армянского Киликийского царства. С последним крымские армяне находились и в постоянных торговых связях (**98**, 201).

---

* В этом отношении интересна памятная запись рукописи 8-ми художников. Она написана епископом Степаносом Себастаци: «Итак я... Степанос, лишь именем епископ (своеобразная форма христианского смирения.—**Э. К.**)... от-

Об использовании крымскими мастерами киликийских образцов нередко сообщают памятные записи армянских рукописей Крыма: «Написано святое Евангелие... с верного и избранного образца, тем более истинного, что оригинал его был написан в прославленном ските, называемом Дразарк» (**23**, 399); или: «...Евангелие подлинно верное, ибо с сисского оригинала» (**23**, 329).

Прекрасно исполненные изящные киликийские миниатюры прочно завоевывают славу первокласных образцов. Им подражали, их просто копировали, образцами становились даже копии с них.

На творчество армянских миниатюристов Крыма определенное влияние оказало также искусство Византии и Италии, проникавшее как через армянские монастыри и поселения армян на территории этих стран, так и благодаря тем непосредственным контактам, в которые вступали армяне с греческими и итальянскими колонистами Крыма*.

правился в богохранимую страну Киликию поклониться св. Деснице Наместника [престола] многострадального и блаженного благодетеля, св. отца и просветителя армян св. Григория и был принят с большим почетом... патриархом владыкой тер Константином и преданным Богу Христу царем Ошином. И пожелал великодушный царь Ошин одарить мое ничтожество... И по велению царя вошел я в хранилище, где были собраны св. книги Заветов. И хотя увидел [я их] там множество и весьма различных, но пожелал эту, которая была написана красивой скорописью и украшена многоцветными рисунками, затейливыми узорами, которые не были закончены, но лишь намечены контуром, а кое-где было оставлено место [для рисунков]. С великой радостью взял я эту книгу и появилась потребность в умелом художнике. И нашел я боголюбивого священника Саркиса по прозвищу Пицак, искусного в живописном искусстве. И дал праведно заработанные 1300 драхм, и он взялся за дело и с большим усердием восполнил недостающие [рисунки] убранными золотом картинами, так что я преисполнился восторгом... Итак я, недостойный, Степанос, епископ города Себастии, это бесценное сокровище... спас от чужеземцев и прибыл в город Кафу, где пробыл некоторое время и возвращаюсь домой на родину... Сие святое Евангелие я оставил на память в Кафе. Никто не имеет права взять его в собственность или заложить, или продать...» (М., № 7651, л. 269а). Памятная запись издана (**108**, 75; **23**, 162).

* Связи крымских армян с итальянцами пытался использовать Рим, который вел в это время оживленную католическую пропаганду во многих странах, в том числе и в Крыму. Несмотря на упорное сопротивление армян, пропаганда эта, как мы уже видели, достигла определенного успеха (см. настоящую

* * *

Армянские рукописи представляют большой интерес своими памятными записями, так называемыми «ишатакаранами». Последние дают интересные сведения об эпохе, о наиболее важных исторических событиях, указывают имена правителей как светских, так и духовных, отражают некоторые стороны социально-экономической жизни, быта и пр. В них рассказывается иногда история данного манускрипта (продажа, выкуп, перенесение в другое место и т. д.). Нас интересуют в основном те сведения, которые касаются личностей создателей рукописей—переписчиков, миниатюристов, переплетчиков. Заметим, кстати, что памятные записи рукописей гораздо больше повествуют о могущественных правителях, именитых заказчиках и богатых покупателях, чем писцах и миниатюристах, являвшихся, в подавляющем своем большинстве, представителями простого народа*. Они упоминаются далеко не всегда и в последнюю очередь. Причем упоминания эти ограничиваются чаще лишь указанием имен. Что это были за люди, какова их судьба—все это, к сожалению, остается неизвестным. Согласно морали христианского смирения, средневековые труженики письма и книжной живописи если и указывали свое имя, то сопровождали его обычно уничижающими эпитетами—

работу, стр. 12). Унию с римско-католической церковью заключила в основном верхушка торговой знати, руководствовавшаяся в этом вопросе целями политического и экономического характера. Дело в том, что армяне-католики приобрели таким путем целый ряд привилегий—они считались равноправными с генуэзцами гражданами города, получали право участвовать в органах городского правления, могли иметь торговые конторы в генуэзской части Кафы и, следовательно, могли там селиться и строиться. Конечно, простой народ и мелкие ремесленники приобретали лишь новых хозяев. Стремление римского папы подчинить себе армянскую церковь вызвало движение за сохранение своей национальной независимости. В виде протеста основываются монастыри и школы при них, в которых особое внимание уделяется проповеди старых традиций (**7**, т. 2, 366—369). Исключительное оживление эти школы получили во второй половине XV в., когда стали ослабевать позиции генуэзских колонистов в Крыму. Именно в это время большую популярность приобретают в среде крымских армян догматические труды Григора Татеваци и Иоанна Воротнеци, направленные против унии с католической церковью.

* Говоря о средневековых византийских мастерах, В. Н. Лазарев отмечает, что в ту эпоху «художник рассматривался не как творец индивидуальных ценностей, а как выразитель сверхличного сознания, занимавший в государственном организме место такого же исполнителя божественной воли, каким был любой подданный...» (**90**, т. I, 18).

«անարժան» (недостойный), «մեղապարտ» (грешный), «անարհեստ» (неискусный) и т. д. Поэтому большую ценность приобретают те немногие сведения о жизни и деятельности некоторых мастеров, которые сохранились на страницах рукописей. Иногда они сообщают не только имя мастера, но рассказывают о его родственных связях. Реже удается узнать какие-либо подробности биографии.

В этом аспекте большой интерес представляет ряд армянских рукописей Крыма, по памятным записям которых удается проследить за жизнью и творчеством трех поколений писцов и художников—сыновей и внуков прославившегося своей неутомимой деятельностью писца Натера. В Матенадаране хранятся сейчас двенадцать рукописей, написанных Натером в первой половине XIV в.* Большинство их создано в городе Сурхате.

У Натера было четыре сына и всех он обучил сложному и тонкому искусству каллиграфии. Старший сын, Ованнес, был писцом и музыкантом, Аветис и Степанос—писцами, миниатюристами и переплетчиками одновременно, а младший, Григор, был только писцом, но преуспел в науках, получил сан епископа и назначение настоятеля церкви в Халтской области**. Два внука Натера были писцами. Один из них, Ованнес, известен и как талантливый миниатюрист.

По памятным записям вырисовывается полная скитаний и невзгод жизнь этой семьи, типичная для армянских переселенцев времен татаро-монгольских нашествий. Нелегким был их удел. Многие, искавшие пристанища в других местах, погибли в пути, не достигнув цели своих путешествий. Они шли разными дорогами, по суше и морем, верхом и пешком, шли на все четыре стороны.

Один из таких путей вел в Крым, куда направился со своей семьей Натер из Бабердской области, подвергшейся в 30-х гг. XIV в. очередному разорению. Голод и лишения были постоянными спутниками беглецов: «И все бежали в чужие страны,—пишет Натер в одной из своих памятных записей,—и некоторые добрались до горы Вытвака, и был там снежный буран, от которого погибли некоторые и много скота погибло, и еще на другой горе, что называется Тереванц, погибло много людей и скота. Кто в состоянии описать это страшное бедствие!» (М., № 2653, стр. 226б; **23**, 327).

* Рукописи Матенадарана № 1529, 2040, 2653, 3797, 6886, 6938, 7432, 7435, 7636, 7637, 7742, 7837.

** Халдия—область Высокой Армении.

Одной из жертв этого тяжкого пути стал старший сын Натера Ованнес, памяти которого отец посвятил свой стихотворный скорбный плач:

«Несчастный я, Натер, презренный,
...Страшное горе постигло меня
И потому я жалости достоин...
Придите и взгляните на меня
Несчастного, что весь в слезах.
Изнемогая, взываю из сердца глубины...
Был у меня сын Ованнес,
Лет двадцати едва достигший,
Достоинств преисполнен был он всяких,
Краса и гордость нашего он рода...
Имел он вкус к мелодиям
И знал искусство музыканта,
Был также он прославленным писцом—
О том свидетельствуют книги...
И сколько не хвалить его—все мало...»
(М., № 7637, стр. 209а; **23**, 339).

К сожалению, до нас не дошло ни одной рукописи, написанной Ованнесом, сыном Натера. Об искусстве двух других сыновей Натера, Аветиса и Степаноса, мы расскажем ниже, здесь же остановимся лишь на некоторых любопытных деталях, которые сообщают нам памятные записи представителей этого рода. Так, выясняется, что Натер и его сыновья поддерживали постоянные связи с Халтской областью, откуда они были родом. В 1357 г. младший сын Натера, Григор, едет в Сис, столицу Армянского киликийского царства, для принятия сана епископа. Его сопровождает брат Аветис, преследовавший и иную цель: найти там рукопись, содержащую труд Дионисия Ареопагита «О небесной иерархии», список которого ему был заказан. Вот что пишет об этом сам Аветис: «Так как не нашлось образца для рукописи ни в городе, ни в монастырях, а желание [написать такую рукопись] мучило меня... довелось мне поехать в страну армянскую, в царский город Сис, не только ради книги, но и ради младшего брата моего Григора, получившего там сан епископа Халтской области» (**23**, 456).

После этого путешествия Аветис возвращается в Крым, а новопосвященный епископ направляется в Халтскую область. Некоторое время спустя переезжает туда и Натер со своей женой.

Здесь, в селении Гырзус, Натер продолжает переписывать рукописи. Две из них сохранились до наших дней. Здесь же и завершает свой жизненный путь прославившийся писец и педагог. Имя Натера долго продолжают вспоминать его потомки, именуя «прославленным писцом», «наставляющим учителем», «любомудрым», «почтенным» и т. д.

Дети и внуки Натера продолжали его дело. Вообще передача профессии от отца к сыну в средневековье было явлением очень распространенным и в среде писцов и миниатюристов—это не единичный случай.

Представители рода Натера пользовались заслуженной славой и память о них еще долго жила в Крыму. Так, в памятной записи одной армянской рукописи, написанной в 1718 г., читаем о том, что она написана «в стране Крым, которая является местом жительства старинного рода Натера», представители которых именуются «преуспевающими в знаниях писцами» (**35**, 300).

Для средневекового армянского писца, да и вообще для любого христианина, книга (особенно книга священного писания), была святыней, могущей помочь в далеком и трудном пути. Вот что читаем в памятной записи крымского писца Вардана: «...И вот я, второй блудный сын, дьякон Вардан, сын Киракоса из селения Ермно Бабердской области, когда было изгнание из моего родного края, будучи отроком, отправился в Крым к святому наставнику Аветику Хотачараку, затем учился у отца Петроса и исполнял шараканы и тетры* в монастыре Гызылташ и стал дьяконом; и оставался там десять лет. И построили мы новый монастырь во имя заступницы св. Богородицы**. И я, последний из

* *Պաշտեցի զշարական և զտետր։* Шараканы—это сборники церковных гимнов, а тетры, или, правильнее, хазтетры—это сборники сольных песнопений. Во время церковных богослужений читались и пелись отрывки из этих сборников и хорошее знание их считалось необходимым для достижения определенного священнического сана, в данном случае сана дьякона. Известный поэт и церковный деятель Армении XII века Нерсес Шнорали писал, что для получения духовного звания необходимо хорошо знать и правильно читать священное писание, а также знать и исполнять церковные песни и гимны: *«զեկեղեցական գիրս ուղիղ ընթեռնուլ, և զմանրուսմունս ձայնաւորացն պաշտել յեկեղեցիս, և ապա գալ 'ի ձեռնադրութիւն քահանայութեան»։* (**42**, кн. 3, 79).

** Речь идет, видимо, о постройке церкви св. Богородицы в монастыре Гамчак. Постройку возглавил Аветик Хотачарак, что мы уже знаем по памятной записи армянской рукописи из Крыма начала XIV века (см. настоящую работу, стр. 9, а также, **23**, 265). Позднее монастырь был переименован и посвящен Богородице.

священников, беспрестанно трепещущий из-за своих многих и тяжких грехов... не имея другой возможности избавиться от тяжких грехов, обратился [за помощью] к святым апостолам; вознамерился и с большими трудностями и с помощью Христа... достиг великого Рима... И с великой надеждой обратился к гавани, но не нашел корабля, который довез бы меня до Иерусалима. И тою же дорогой с большими трудностями и лишениями вернулся домой. Хотел поехать в Иерусалим и думал, что было бы угодно Господу получить в подарок от меня грешного? Вспомнил, что сказано: «Возложи на Господа заботы твои»*; и Он позаботился и указал. И я написал евангелие, как мог... старательно и с трудолюбием, украсил золотом и заключил в серебро**. И привез в Иерусалим и вложил в церковь Гроба Господня... и вернулся домой» (**23**, 503). Затем Вардан повествует о том, как вновь поехал в Иерусалим, где прожил десять лет и написал там за это время два больших Лекционария и одно Евангелие.

Если представить способы передвижения в средневековье и те расстояния, которые приходилось преодолевать армянским писцам, то путешествия эти сами по себе достойны удивления.

Небезынтересно, что некоторые крымские мастера, писавшие и украшавшие рукописи миниатюрами, были людьми, получившими хорошее по тому времени образование. Некоторые из них даже увлекались науками, в частности философией. Так, о двух крупных мастерах—Христосатуре и Тадеосе Авраменце (оба были писцами, миниатюристами и переплетчиками) из памятных записей узнаем, что они вместе со священниками Торосом и Симеоном слушали лекции архиерея Саркиса, посвященные разбору трудов Аристотеля и Порфирия (**24**, т. I, 701).

Памятные записи рукописей более позднего времени также сохранили немало интересных сведений о создававших их мастерах. По ним узнаем, что в числе тружеников письма были и ремесленники. Так, известный поэт и писец XVII в. Симеон Кафаеци был в то же время и сапожником. Однако, имея большую тягу к поэзии и наукам, уже в зрелом возрасте получил образование и своим учителем называет известного поэта, педагога и миниатюриста—Хаспека.

Велика была любовь к книге и учению в средневековой Армении. Книги писали и копировали часто в самых невероятных

---

* Слова из Псалтыри, 54, 23.

** То есть заключил в серебряный оклад.

условиях. Вот какие приписки встречаются иногда на полях армянских рукописей, написанных в Крыму: «...закончено писание сей [книги] в году 1344, в тяжелое время осады города Кафы» (**23**, 341), или: «...закончена книга в тяжелое время, когда появился злодей, надругающийся над христианами по имени Джанибек, который все ближние страны держит в страхе день и ночь» (**23**, 468), или: «...было завершение [сей книги] в тяжелое время, когда из-за увеличения грехов наших и по злому наущению князья и военачальники восстали друг против друга» (**23**, 495) и т. д. Рукопись высоко ценили и бережно хранили. Когда же она попадала в руки врагов, ее старались выкупить: «Господи... благослови последнего получателя сей [книги] недостойного Григора... и Николайоса с родителями... и всех ближних их, которые приобрели сию книгу на праведные средства свои, ибо попала она в руки чужеземцев, когда полонили монастыри наши во времена Чекира» (**24**, т. I, 39—40).

Таким образом, благодаря памятным записям мы узнаем много интересного об условиях жизни того времени. К сожалению, далеко не все рукописи их содержат. Во многих случаях мы даже не знаем имен тех мастеров, которые украсили страницы рукописей своим искусством. Анонимными остались для нас и многие армянские миниатюристы Крыма.

АНОНИМНЫЙ АВТОР МИНИАТЮР РУКОПИСЕЙ МАТЕНАДАРАНА № 7337, 7598, 7750, 7925, 10598

Среди крымских рукописей XIV в. собрания Матенадарана имеются пять иллюстрированных рукописей, миниатюры которых настолько сходны между собой по стилю и технике исполнения, по выбору иллюстраций и иконографии, по типажам лиц и цветовой гамме, что их можно приписать руке одного мастера. Памятные записи этих рукописей не сохранили имени художника. Все они написаны в середине XIV в. в Крыму и охватывают период от 1351 по 1353 г. Последняя среди них (М., № 10598) не имеет памятной записи. Она попала в Матенадаран совсем недавно (рукопись находится в очень плохом состоянии—листы ее наполовину изъедены мышами). По палеографическим признакам О. Еганян датирует ее XIV в. Сохранившиеся обрывки миниатюр с изображениями евангелистов и орнаментированные заставки в началах евангелий настолько сходны с декором остальных четырех руко-

писей, что позволяют не только локализовать данную рукопись Крымом, но и приписать исполнение ее миниатюр тому же анонимному художнику.

Художественное оформление всех пяти кодексов состоит из монохромных орнаментальных украшений и исполненных в многоцветной живописной манере портретов евангелистов. Подобный прием своеобразного сочетания в одной рукописи двух приемов, живописного и графического, свойствен и памятникам книжной живописи Высокой Армении. Связь с этими памятниками особенно ощутима в определенной стойкой схеме композиционных построений, в насыщенности темного колорита и даже в манере трактовки отдельных деталей. Так, например, почти непременным компонентом архитектурного фона как у мастеров Высокой Армении, так и у нашего миниатюриста, является характерная высокая сводчатая ротонда на тонких колонках, перекрытие которой художник покрывает светлыми и темными точками, расположенными в следующем порядке—светлые, сочетание светлых и темных и затем одни лишь темные. Этим приемом достигается определенное впечатление объемного округлого свода, как бы освещенного с одной стороны. Подобные сооружения являются отдаленными отголосками тех ротонд на мраморных колоннах, которые известны еще в античной живописи. Перешедшие затем в средневековые византийские памятники, они проникли и в армянскую миниатюру. Однако манера изображения этих строений у армянских мастеров совершенно иная. Если в античной живописи переход от света к тени осуществлялся при помощи тонировки, чему подражали и ранние византийские мастера, то у армянских миниатюристов он осуществлялся при помощи чередования светлых и темных точек, напоминающих своим расположением и яркостью окраски кубики смальты в мозаиках. Подобный прием видим как у мастера Высокой Армении (илл. 1а, б), так и у анонимного крымского миниатюриста XIV в. (илл. 2а, б). У крымского мастера особого внимания заслуживают изображения евангелистов. Во всех его рукописях они представлены согласно установившейся традиции—трое сидят, а четвертый, Иоанн, стоит, прислушиваясь к гласу Господа и диктуя свое евангелие Прохору.

Типы евангелистов давно уже канонизированные, у каждого народа приобретали специфические черты, носящие отличительные признаки определенной этно-культурной группы, присущие той национальности, к которой принадлежал данный художник. Так, например, евангелист Марк изображался обычно в виде средовека, с характерной короткой бородкой, несколько выступаю-



II

щими скулами, с задумчивым взглядом человека, обдумывающего то, что собирается написать. Но каждый художник, рисовавший Марка, невольно сообщал этому традиционному образу некоторые национальные и в определенной степени индивидуальные черты согласно своему творческому видению. В частности, у большинства армянских миниатюристов образы евангелистов приобретают черты, характерные для армянского типа лица. Так, короткая бородка и волосы Марка приобретают темно-коричневый или черный цвет, крупные черные глаза оттеняются глубокими тенями, дуги бровей подчеркиваются, нос удлинен и слегка загнут, рот небольшой. Но порой, жизнь среди других народов отражалась на создававшихся армянскими художниками образах, приобретавших в таких случаях совершенно иные черты. Так, в миниатюрах анонимного крымского миниатюриста неожиданно появляются типы лиц, более близкие к европейскому—несколько удлиненный овал, светлые волосы, небольшие светлые глаза, что, видимо, является отражением черт представителей иных, населявших в то время Крым, этнических групп, впечатление от которых (или же от созданных ими образов в искусстве) сказалось на работах нашего художника (илл. 3).

Все рукописи этого мастера написаны на бумаге плохого качества, подбор употреблявшихся им красок невелик, золото не использовано. Следует отметить, что скудость писчего материала и красок отличает почти все рукописи, создававшиеся в Крыму в первой половине XIV в., что, видимо, было результатом еще не устоявшейся материальной базы поселенцев. Хотя количество красок и невелико, однако художник сумел использовать их с исключительным умением и большим вкусом. Цветовой акцент базируется у него на глубоком синем тоне, которым покрывается весь фон миниатюры. Остальные цвета—красный, желтый, зеленый—употреблены в небольших дозах, они как бы оживляют и в то же время еще более оттеняют синь фона, придавая ему тем самым особую звучность. Густые цветовые пятна лицевых миниатюр контрастируют с орнаментальными узорами заставок титульных листов, исполненных легким акварельным приемом. Последние от такого соседства приобретают еще большую воздушность, легкость и ажурность (илл. 2а, б).

АНОНИМНЫЙ АВТОР МИНИАТЮР РУКОПИСИ МАТЕНАДАРАНА № 7637

Общностью стиля своих миниатюр объединяются еще две армянские рукописи из Крыма, написанные обе в первой половине

3—618

XIV в.—Евангелие 1342 года из Сурхата (хранится в библиотеке армянских мхитаристов в Вене под № 849) и Евангелие 1344 года, также из Сурхата (М., № 7637). Писцом обеих рукописей является уже известный нам Натер.

Приписать исполнение миниатюр обеих рукописей Натеру не представляется возможным. Дело в том, что Натер был очень плодовитым мастером. Как мы уже видели, лишь в Матенадаране им. Маштоца хранятся сейчас двенадцать рукописей, написанных его рукою, но украшенных миниатюрами другими художниками, имена которых почти всегда указаны. Так, будучи в Баберде и Кане, Натер создал рукописи, миниатюры которых исполнены художниками Степаносом и Аракелом. Позднее, в Крыму, с ним сотрудничает уже его сын Аветис. Следует также принять во внимание, что в многочисленных приписках к своим рукописям Натер всюду именует себя только писцом. Также именуют его и современники и потомки. Поэтому миниатюры интересующих нас рукописей, надо полагать, принадлежат руке художника, оставшегося для нас анонимным.

Оба Евангелия исполнены, как мы уже отмечали, в Сурхате. Художественное оформление более раннего из них, написанного в 1342 г., состоит из хоранов, портретов евангелистов, миниатюр праздничного цикла и многочисленных маргиналов (орнаментальных рисунков на полях). В памятной записи Натер просит помянуть своего сына Аветиса, исполнившего «мелкие украшения». Под этим выражением, видимо, следует понимать маргинальные украшения и, возможно, заставки. Но в рукописи имеется и целый ряд лицевых миниатюр, которые никак нельзя назвать «мелкими украшениями» (представлен неполный цикл евангельских праздников: «Крещение», «Вход в Иерусалим», «Причащение», «Сошествие во ад», «Уверение Фомы», «Сошествие св. Духа» и портреты четырех евангелистов). Знакомство же с работами Аветиса, сына Натера, говорит о том, что перед нами миниатюры, исполненные другим художником. Это тем более вероятно, что в 1342 году Аветис был еще очень молод и потому отец поручил ему исполнить лишь «мелкие украшения».

Миниатюры евангельского цикла венской рукописи выполнены рукою скромного миниатюриста, не отличающегося высоким мастерством. Однако четкость композиционных построений, особенности иконографии говорят о том, что художник прошел определенную школу и пользовался неплохими образцами, которые старательно воспроизводил. Большинство его композиций имеет двухъярусное построение. Так, в сцене «Омовение ног» в верхнем ярусе представлены апостолы, снимающие с ног сандалии, а в

нижнем, отделенном от верхнего цветной полосой, изображено само действие омовения (илл. 4). На другой миниатюре в верхнем ярусе представлен Христос, которого предательским поцелуем выдает Иуда, а в нижнем—апостол Петр, отсекающий ухо стражнику. Подобные двухъярусные композиции встречаются в византийских памятниках уже в XII в.

Большой интерес представляет миниатюра с изображением евангелиста Иоанна, диктующего Прохору. Обе фигуры представлены в верхнем ярусе композиции, тогда как в нижнем видим коленопреклоненную фигуру в священническом одеянии с книгой в руках, за которой стоят двое юношей в светских одеяниях (илл. 5). Подписи под миниатюрой нет и потому остается лишь предполагать, кто может быть здесь изображен. Возможно, что это заказчик рукописи Степанос со своими сыновьями. Но не менее вероятно, что здесь представлен писец Натер со своими помощниками. В данном случае большое значение приобретают предметы, находящиеся в руках у юношей—это или ручки, или же кисточки. Хотя миниатюры, как указано в каталоге Бушхаузенов, позднее были обновлены, но по старому рисунку, и можно думать, что композиции не были нарушены*.

В рукописи представлены сцены, редко встречающиеся в памятниках коренной Армении, как, например, «Причащение», «Уверение Фомы». Вообще у некоторых крымских мастеров встречаем довольно расширенную тематику евангельских сцен. Что касается нашего миниатюриста, то наиболее близкие аналогии к его композициям находим в армянской рукописи XIV в. (М., № 7645)**, точное время и место написания которой не известны. Автор миниатюр рассматриваемой рукописи очень любит изображать полукруглые навесы на тонких изящных колонках—тип кивория, которым он венчает большинство сцен.

Другая рукопись Матенадарана, часть миниатюр которой, как нам кажется, принадлежат руке того же анонимного художника, украсившего венское Евангелие—это рукопись 1344 года, написанная Натером в Сурхате. Она имеет хораны, заставки и маргиналы, исполненные в графической манере, а также портреты евангелистов. Изображения Матфея и Луки отличаются тою же

---

* Данная книга уже была готова к печати, когда был издан прекрасный альбом *армянских миниатюр венского собрания* (140), *одна из рукописей* которого (№ 242) дает богатый материал для сопоставлений с евангелием Матенадарана № 7661

** Мы пытаемся локализовать рукопись Матенадарана № 7645 в Крыму (28, 145—150).

простотою трактовки, тем же легким акварельным приемом письма и теми же типами ликов, что и миниатюры евангельского цикла венского кодекса. К числу характерных деталей следует отнести своеобразную манеру прорисовки рук и ног персонажей (запоминаются несколько необычно загнутые кверху первые два пальца ног). Много общего и в системе складок одеяний.

Что касается изображений двух других евангелистов данной рукописи, то они выполнены в смелой живописной манере, свойственной Аветису, сыну Натера.

АВЕТИС, СЫН НАТЕРА

Аветис, второй сын писца Натера*, был одновременно писцом, миниатюристом и переплетчиком. Нам известны десять рукописей, написанных и иллюстрированных Аветисом. Семь из них хранятся сейчас в Матенадаране им. Маштоца (№ 7637, 7636, 6938, 7742, 7857, 4656, 7449), а три в различных собраниях: одна—в хранилище рукописей венских мхитаристов под № 849, другая—в Тбилиси в Институте рукописей, Арм. 34, а третья—в библиотеке Британского музея, Арм. 100.

С именем Аветиса впервые встречаемся в упомянутом выше венском Евангелии, в котором он исполнил «мелкие украшения». Спустя два года отец поручает Аветису нарисовать портреты двух евангелистов—Марка и Иоанна (М., № 7637). А еще два года спустя, в 1346 году, он оформил и все художественное убранство нового, написанного Натером Евангелия (М., № 7636).

Аветис работает в живописной манере, густыми пастозными красками. Часто мастер прибегает к контрастам—глубоко подчеркивает тени, отмечает бликами выступающие части форм, темными контурами очерчивает складки одеяний.

Стиль миниатюр украшенных им многочисленных рукописей отличается удивительным разнообразием, что происходит, видимо, от используемых им различных образцов—хороший копиист, он в определенной степени воспроизводит и манеру мастера, работой которого пользуется. Эта особенность художника позволяет в ряде случаев установить какие именно рукописи служили ему образцами. Так, для украшенных им в 1344 и 1346 гг. Евангелий образцом послужила художнику, видимо, какая-то киликийская рукопись, одной из реплик которой является Евангелие матенадарановского собрания № 318. На это указывают в первую очередь иконографические особенности миниатюр, сходство образов еван-

* О писце Натере и его сыновьях см. настоящую работу, стр. 27—29.

гелистов, а также определенная общность в манере трактовки фигур. Евангелист Марк, к примеру, как в рукописи № 318, так и в указанных работах Аветиса представлен в несколько необычной позе—голова его слегка запрокинута назад, а изогнутая кисть левой руки приподнята к подбородку (илл. 6, 7, 8). Он как бы прислушивается к гласу божьему—черта, свойственная не Марку, а Иоанну*. В изображении Марка обращает на себя внимание еще одна любопытная деталь: как и в рукописи № 318, Аветис точно так же спутал складки гиматия, благодаря чему расположение выступающих из-под одежды ступней ног не соответствует рисунку, которым намечаются складки одежды, обрисовывающие колени.

Иногда различные рукописи, украшенные Аветисом, настолько заметно отличаются друг от друга по исполнению, что не будь памятных записей с указанием не только имени художника, но и имен его родителей и братьев, в ряде случаев было бы трудно распознать работы этого мастера.

В рукописи, украшенной им в 1347 году (М., № 7742), сохранилась лишь одна лицевая миниатюра с изображением евангелиста Луки с Феофилом (илл. 10). Редко встречающиеся подобные изображения Луки с Феофилом навеяны, как полагает О. Курц, аналогичными композициями, где рядом с евангелистом Матвеем или Марком появляется апостол Павел (**134**). Появление Феофила рядом с Лукою встречается как в восточных, так и в западных памятниках. Такие композиции иллюстрируют очень раннюю версию, согласно которой три евангелия были написаны со слов апостолов. Феофил же—знатный человек, якобы заказавший Луке написать евангелие. Согласно преданию, Феофил получил от Луки не только евангелие, но и икону богородицы, нарисованную самим евангелистом.

Изображения Луки с Феофилом встречаются в киликийских памятниках, откуда они и проникли в Крым. В Византии подобные композиции известны уже в XII в.

* Наиболее распространены две иконографии Иоанна. Один вариант—это сидящий и полуобернувшийся кверху евангелист, внимающий гласу Всевышнего. Второй—стоящий и диктующий евангелие своему ученику Прохору. Часто в верхней части миниатюры изображался еще сегмент неба с выходящим оттуда лучом или голубем—символом святого духа (иногда десницей). Что касается евангелиста Марка, то он обычно представлялся сидящим—пишущим или обдумывающим то, что должен написать (в древних памятниках он иногда стоит наряду с остальными евангелистами).

Используя образцы, средневековые мастера не являлись простыми подражателями. Они лишь отдавали дань времени, ибо книги священного писания всегда исполнялись с подлинников, по возможности древних, освященных традицией. Поэтому использование моделей было явлением общепринятым. Но каждый художник вносил свое, только ему свойственное понимание и восприятие канонизированных тем, только ему свойственную манеру исполнения, только им прочувствованные образы, сообщал миниатюрам только ему присущий колорит, благодаря чему сходные по теме и композиции изображения получали такую различную интерпретацию под кистью различных мастеров. Так, Аветис, копируя работы неизвестного миниатюриста XIV века (М., № 318), создает произведения совершенно иные по своему художественному звучанию. Его манера намного мягче, образы менее суровы, а цветовая гамма—более темная и приглушенная.

В 1348 году Аветис иллюстрировал евангелие, для миниатюр которого характерны уже иные черты (М., № 7857). Прототипом для данной рукописи послужил на этот раз оригинал, либо исполненный Саркисом Пицаком, либо являющийся копией с работы последнего. Известно, что две рукописи Саркиса Пицака уже в XIV веке находились в Крыму (М., № 7651, 7631, 23, 162, 252). Пицак любил упрощать формы, сводя их к линейному решению, что придавало его работам определенную сухость. Однако Аветис, используя образцы Пицака, избегает этой сухости, линии его мягче, колорит насыщеннее.

Две следующие по времени, украшенные Аветисом рукописи хранятся, как уже отмечалось, в других собраниях (одна в Тбилиси, другая—в Британском музее). Обе имеют лишь небольшое количество орнаментальных украшений. Сохранилась также памятная запись одного утерянного манускрипта, исполненного Аветисом, согласно которой художник, чтобы найти образец для ее написания, ездил в столицу Киликийской Армении, город Сис (см. настоящую работу на стр. 28).

В 1365 году Аветис закончил работу над большим Лекционарием (М., № 4656), в миниатюрах которого уже чувствуется уверенность зрелого мастера. Рукопись имеет три лицевые миниатюры: «Рождество», «Сошествие во ад» и «Сошествие св. Духа», а также многочисленные маргиналы и заставки. Особенно удачно написана сцена «Сошествие во ад» (илл. 9). Центром композиции является стройная фигура Христа. Он величаво направляется в сторону Адама и Евы, обернув голову назад, где стоят справа ожидающие спасителя цари и Иоанн Креститель.

Хотя в общем фигура Христа спокойная, однако складки его одеяния создают беспокойный ритм. Невидимый порыв ветра будто скрутил их и высоко закинул конец гиматия, вздувшегося колоколом за его спиной*. К центральной фигуре Христа сходятся по диагоналям остальные фигуры и элементы композиции: слева снизу—поднимается навстречу Христу с протянутыми руками Адам; с верхнего левого угла нисходит ангел с сосудом в руках, крылья которого приняли диагональное от центра направление; от верхнего правого угла—диагональное направление к центру придано скалам; справа снизу к Христу же обращена группа царей с Иоанном Предтечей. В своей основе данная композиция восходит к аналогичным сценам киликийских памятников (например, в Евангелии 1269 г., **125**, 66).

Миниатюра «Сошествие во ад», исполненная Аветисом, представляет интерес и своей иконографией. Здесь присутствует фигура ангела, парящего в воздухе и держащего сосуд, что является несколько необычной деталью. Появление ангела с сосудом связано здесь, видимо, с описанием этого события в апокрифическом евангелии Никодима (**57**), согласно которому Адам перед смертью посылает своего сына Сифа к богу «дабы бог через ангела провел его к дереву милосердия [жизни] и дабы он взял елей и помазал [своего] отца и тот восстал от болезни». Вот какой ответ получает Сиф: «...поди и скажи отцу твоему, что по прошествии пяти тысяч пяти сотен лет от создания мира придет на землю единородный сын божий... и он помажет его сим елеем и воскресит...» (**57**, 54). На нашей миниатюре сошедшего в ад после воскресения Христа сопровождает ангел, держащий сосуд с елеем, которым Христос должен помазать пророков и праотцов, выводимых им из ада. Крест в руке его—символ искупления. Таким образом, ангел с сосудом в описанной миниатюре имеет непосредственную связь с версией из евангелия Никодима. Ангел, но уже с крестом в руках, также парящий в воздухе, присутствует в аналогичной сцене из Евангелия «Таргманчац» (М., № 2743). Интересно, что в Евангелии 1342 года, написанном На-

---

* Поднятый вверх большой, как бы надувшийся от ветра конец гиматия, занимает довольно значительное место в композиции. Подобная трактовка одеяния, как отмечает Д. В. Айналов, встречается в византийских памятниках XI—XII вв.: «Эта форма развивающегося конца плаща все более осложняется. Он развивается в крайне сложную орнаментальную часть фигуры, приобретая характер особого красочного пятна, по размерам равного иногда самой фигуре» (**55**, 47).

тером (см. настоящую работу стр. 34), в сцене «Сошествие во ад» видим тот же иконографический извод, только здесь Христа сопровождают уже два ангела (илл. 11).

В миниатюре, изображающей «Сошествие св. Духа» рассматриваемой рукописи, присутствует богоматерь илл. 12), что редко встречается в армянских памятниках XIII—XIV вв. Несколько позже подобное явление наблюдается и в васпураканских рукописях, где существовала старая местная традиция почитания богоматери. В Крыму же это связано и с определенным воздействием латинского Запада, где поклонение мадонне доходило до культа. В ряде армянских рукописей Крыма, украшенных небольшим количеством сюжетных миниатюр, избраны часто лишь те сцены, в которых присутствует богоматерь. Об усилении почитания святой девы свидетельствует также появление в Крыму ее рельефных изображений на стенах армянских церквей, сооружение церквей в ее честь. Вполне естественно, что в Крым, где католичество пустило глубокие корни, проник с последним и культ мадонны. Армянские памятники Крыма дают немало примеров, иллюстрирующих подчеркнутый характер почитания здесь богородицы, одним из которых являются миниатюры Аветиса.

В творчестве Аветиса своеобразно сочетаются традиции искусства коренной и Киликийской Армении. Любовь к глубокому синему фону, некоторая обобщенность форм, подчеркивание контурных линий и ярко выраженный восточный тип персонажей— связывают его работы с традициями коренной Армении. В то же время усложненность композиционных построений, иконографические особенности, некоторые технические приемы исполнения говорят об определенном воздействии на творчество мастера искусства киликийских миниатюристов, хотя ему и не удается достичь их изящества и утонченности в обработке деталей. Используя орнаментальные узоры киликийских образцов, Аветис заметно упрощает и укрупняет их, опуская некоторые детали. В то же время отходя от утонченности обработки отдельных элементов, мастер придает их формам бóльшую осязаемость, плотность.

Внимания заслуживают многочисленные монохромные орнаментальные украшения рукописей Аветиса. К их числу относится декор хоранов*, титульных листов с заставками, инициалы, а так-

* Хораны—художественно оформленные, украшенные орнаментами таблицы канонов согласия (последние были составлены одним из отцов церкви—Евсевием, в IV в., и служат для быстрого нахождения нужного сюжета во всех

же маргиналы. Они исполнены с большим мастерством, смелыми, пластичными контурами. Наряду с растительными и геометрическими узорами различного рисунка, художник представляет всевозможных птиц и животных, часто фантастических, а также символы. На полях имеются изображения святых и отцов церкви. Графические рисунки художника отличаются тонкостью и мягкостью исполнения, технически—легким акварельным приемом.

Среди армянских рукописей Крыма удается проследить неоднократные случаи подражания работам Аветиса. Такова рукопись 1357 года М., № 7679, портреты евангелистов которой воспроизводят образы, близкие к созданным Аветисом. Повторяет этот мастер и своеобразный замысловатый архитектурный фон и узоры орнаментальных украшений миниатюр Аветиса (илл. 13, 14).

СТЕПАНОС, СЫН НАТЕРА

Степанос—другой сын Натера, брат Аветиса. С его именем первый раз встречаемся в памятной записи Натера в рукописи

четырех евангелиях). Каноны согласия украшались обычно орнаментальными обрамлениями, строящимися по типу архитектурного портала на колоннах с люнетом наверху. Эти архитектоничные формы позднее пресбразуются в сторону большей декоративности—арка заменяется прямоугольной заставкой, которую художники заполняют пышным орнаментом, изображениями реальных и фантастических животных и птиц, человеческих фигурок, а колонны превращаются в различного рисунка орнаментальные полосы. Многочисленные зоографические и антропоморфные изображения хоранов в основе своей связаны с христианской символикой. Соответствующие толкования этой символике находим у ряда средневековых авторов. В армянской литературе первое подобное дошедшее до нас толкование этих изображений принадлежит перу автора VIII в. Степаносу Сюнеци (**48**, 192). Хотя церковь всегда стремилась увязать все изображения, встречающиеся в хоранах с христианской символикой, однако в них немало элементов, связанных с языческими представлениями (тотемы, олицетворения, **39**), а также мотивы, почерпнутые художниками из реальной жизни—ряженые актеры, дрессировщики с животными, жонглеры, отдельные сценки и даже портреты конкретных исторических лиц. Обогащение украшений хоранов новыми мотивами, которые уже не соответствовали старым объяснениям, данным им Степаносом Сюнеци, вызвали необходимость их нового толкования. Так, в XII в. новые объяснения орнаментике хоранов дал Нерсес Шнорали, который говорил о символичности не только каждого изображения, но и символичном значении каждого цвета. Конечно средневековые армянские художники далеко не всегда руководствовались этими толкованиями и потому многочисленные изображения не имеют соответствующих объяснений (**125**, 16).

1347 г., где он просит помянуть «...и других двух сыновей моих, отроков Степаноса и Григора», видимо помогавших своему отцу в создании рукописи. Вообще средневековые мастера начинали обучать учеников еще с отроческих лет. Первоначально ученики помогали мастеру лощить бумагу, линовать ее для письма, растирать краски, приготовлять чернила, оттачивать кончики ручек* и т. д. Лишь со временем им поручалась более сложная и ответственная работа. Будущие миниатюристы начинали обычно с раскрашивания орнаментальных рисунков, контуры которых первое время прорисовывал сам мастер. Только обученные всем тонкостям искусства ученики допускались к исполнению самих рисунков, а затем и сюжетных композиций**.

Степанос, как видно, был намного моложе Аветиса, так как в упомянутом Евангелии 1347 г. (М., № 7742), которое Аветис украсил миниатюрами, Степанос называется «отроком», а первая, дошедшая до нас написанная им рукопись относится к 1368 году.

Нам известны восемь манускриптов, тексты которых полностью или частично написаны Степаносом, сыном Натера***. Некоторые из них иллюстрированы****.

Из хранящихся в Матенадаране рукописей, написанных Степаносом, сыном Натера, лишь одна имеет миниатюры евангельского цикла—это большой Лекционарий 1381 г. (М., № 7477), образцом для миниатюр которого послужила аналогичная рукопись Аветиса (М., № 4656). Две миниатюры из Лекционария Степаноса—«Сошествие св. Духа» (илл. 16) и «Сошествие во ад» (илл. 15)—являются довольно близкими повторениями работ Аветиса

* Ручками служили деревянные, чаще тростниковые, палочки, заострявшиеся с одного конца. Армянскими средневековыми писцами применялись и своеобразные ручки-самописки, имеющие полый шарик на конце, куда наполняли чернила (**12**).

** Известно, что существовали и готовые прориси—образцы контурных рисунков, которыми пользовались художники-миниатюристы. Сохранилась одна такая тетрадь прорисей, датируемая XV—XVI вв. В ней имеются контурные рисунки не только орнаментальных украшений, но и отдельных фигур и даже схемы композиций основных сцен праздничного цикла (**6**, 289—293, 348—352, 385—397; 446—450; **127**, 175—183).

*** Рукописи Матенадарана №№ 2705, 7477, 7446, 3863; помимо этого, три рукописи Степаноса хранятся сейчас в Иерусалиме в библиотеке армянского Патриархата, №№ 12, 372, 1206, и одна—в Лондонском Британском музее под № 100.

**** Нам были доступны лишь рукописи матенадарановского собрания, из которых две сохранили миниатюры Степаноса; № 7477, 7446.

(ср. с илл. 19, 12). Стараясь подражать искусству брата, Степанос несколько уступает ему в мастерстве. Это особенно чувствуется в тех случаях, когда художник работает самостоятельно. Так, в миниатюре, изображающей «Рождество», это сказалось и в несколько неумелом рисунке, и в самой организации листа, и в построении композиции (илл. 17). Однако не скованный образцом художник создал хоть и несколько наивную, но своеобразную, свою интерпретацию этой сцены. Отход от канона привел к свободному размещению фигур и к необычайной их трактовке. Мария здесь—это обыкновенная крестьянка в цветастом платье, смуглая, черноокая и чернобровая, с румянцем во всю щеку. Все образы Степаноса отличаются ярко выраженным национальным характером. Есть у него и другая любопытная черта, свидетельствующая о глубокой связи его с народным творчеством—это манера все покрывать орнаментами, даже такие неподходящие для этого детали, как, например, скалы,—превращенные в ситцевые узоры, они угадываются лишь благодаря контурам.

Другие, известные нам рукописи, украшенные Степаносом, снабжены им в основном только небольшим количеством графических орнаментальных украшений и такими же рисунками на полях, изображающих различных святых или же символических животных, птиц и пр. (так, поющий петух символизирует «Отречение Петра», рыбы на блюде—«Тайную вечерю», пастух с овцами—«Рождество», юноши на дереве, обрывающие ветви,—«Вход в Иерусалим» и т. д.).

К началу XV века, когда мастер был уже в преклонном возрасте (как мы уже знаем, в 1347 году он был «отроком», то есть приблизительно 12—14-ти лет), дело украшения написанных им рукописей он поручает своему сыну Ованнесу, обладавшему незаурядными способностями и ставшем замечательным художником, речь о котором будет впереди.

АРАКЕЛ

Одним из наиболее значительных армянских миниатюристов Крыма был Аракел, работавший в середине XIV в. в различных городах Крыма—в Сурхате, Кафе, Коксу. К сожалению, о личности этого художника нам ничего неизвестно. Памятные записи оставили нам лишь его имя.

Из хранящихся в Матенадаране рукописей кисти Аракела достоверно принадлежат миниатюры лишь одного Лекционария, украшенного им в 1356 году в городе Сурхате (М., № 7408).

В Иерусалиме, в библиотеке армянского Патриархата, хранится рукопись (№ 22), миниатюры которой, согласно памятной записи, исполнены крымским художником Аракелом. Репродукции титульного листа ее, с изображением апостола Павла, помещенные как в каталоге иерусалимских армянских рукописей Н. Погаряна, так и в книге А. Чобаняна (**139**, 210), позволяют предположить, что это тот же Аракел, который иллюстрировал и Лекционарий из собрания Матенадарана им. Маштоца.

Помимо этих рукописей, руке Аракела можно приписать исполнение миниатюр еще двух кодексов Матенадарана (М., № 7741 и 8029), которые стилистически очень близки миниатюрам рукописи 1356 года.

Лекционарий 1356 года, в памятной записи которого сохранилось имя художника, в XVII веке был реставрирован и заново переплетен. Несколько последних листов текста вместе с памятной записью (находившиеся в момент реставрации, видимо, в очень ветхом состоянии) были вновь переписаны реставратором Григором. Памятная запись XIV века, сохраненная таким путем, повествует о том, что Лекционарий был написан при владычестве патриарха Мхитара, рукою писца Карапета, сына Аруца и Воскианэ, в году 1356, в городе Крыму (как иногда именовался город Сурхат), и украшена рукою художника Аракела.

Рукопись имеет всего три лицевые миниатюры—«Благовещение», «Вознесение», а третья миниатюра разбита на четыре части, в каждой из которых представлены различные сцены: «Распятие», «Снятие со креста», «Явление ангела женам» и «Григорий Просветитель». Кроме этих миниатюр, рукопись снабжена многочисленными рисунками на полях, заставками и орнаментированными инициалами.

В нижней части рамки, окружающей миниатюру с изображением «Благовещения», сохранилась надпись следующего содержания: *«Տր Կարապետ... ծաղկողս յիշեա եւ խոշորութեն անմեղադիր լեր:»* („Тер Карапет... меня художника помяни и будь снисходителен к [моему] несовершенству“).

После имени «Карапет» стерто какое-то слово, На месте которого можно поместить приблизительно шесть букв. Здесь могло быть написано, по всей вероятности, или имя художника—«Аракел», или же один из тех уничижительных эпитетов, которыми так любили награждать себя средневековые мастера (например, *«անարժան»*—недостойный», *«անարհեստ»*—«неискусный и т. д.)

В творчестве Аракела своеобразно сочетаются традиции искусства Высокой и Киликийской Армении, а также определенное

воздействие искусства Византии и Италии. В то же время искусство этого художника отмечено чертами такого яркого таланта, что наличие разных факторов нисколько не умаляет творческого начала, которое у большого мастера поглощает все привнесенное, претворяя его по-своему и создавая новое, совершенно неповторимое качество.

Сохраняя привычную для крымской миниатюры насыщенную темную гамму красок, в которых преобладают синие тона, художник добился ее особого звучания. Умелое сочетание темно-синего фона с малиновыми и розовыми тонами, при редком применении ярко-красного, оживляющего общую гамму скупыми, но яркими вспышками, придает работам Аракела особое обаяние. Этот темный насыщенный колорит, в сочетании с глубоким синим фоном, связывает произведения художника с иллюстрациями такого чудесного памятника армянской средневековой миниатюры, каким является Евангелие Таргманчац 1232 г.

Иллюстрируя развороты рукописи, Аракел с одной стороны помещает живописно трактованную лицевую миниатюру, а с другой—графически исполненный титульный лист, чем подчеркивается богатство палитры первой—прием так полюбившийся крымскими мастерами.

Образы, созданные художником отличаются утонченностью и, в то же время, величественностью. Особенно удачно пишет он лица—красивые, с большими широко расставленными крупными глазами, глубокие оттенения вокруг которых придают им выражение тихой грусти и задумчивости.

Торжественностью и монументальностью отличается композиция «Благовещение» (илл. 18). Удлиненные пропорции и крупноплановость делают ее похожей на фреску. Вполне возможно, что Аракел работал и в монументальной живописи, которая получила большое развитие в Крыму. Об этом же свидетельствует и пастозная техника, отличающая миниатюры Аракела.

Фоном миниатюры, в нижней ее половине, служит светло-зеленая стена, выше которой изображено темно-синее небо, сплошь покрытое крупными золотыми звездами. На этом фоне величественно выступают фигуры Марии и архангела Гавриила (у последнего обращают на себя внимание необычайные сандалии с завитками на концах).

Прекрасен образ богоматери, проникнутый лиричностью и глубокой грустью. Она представлена стоящей со склоненной головой и приподнятой тонко очерченной рукой (илл. в тексте I). Объемно трактованный лик ее несколько контрастирует с манерой пе-

редачи одеяний и их складок. Плотные локальные тона подобраны мастером с большим вкусом.

Тип стоящей в сцене «Благовещения» Марии известен в произведениях восточно-христианского искусства еще с VI в. Но в ранних памятниках она протягивает руку по направлению к архангелу или подносит к лицу (концевая миниатюра Эчмиадзинского Евангелия). В нашей миниатюре богоматерь подняла руку к груди в жесте изумления—вариант, встречающийся с VIII—IX вв., а в армянских памятниках—с XI в. (**131**, 186). Миниатюра, Аракела, воспроизводящая в основном эту древнюю традицию, отмечена в то же время чертами, близкими к византийской интерпретации данной сцены, удержанной и в памятниках XIII—XIV вв. Близость к последним подчеркивается и образом самой богоматери и некоторыми деталями фона. Так, например, высокая горизонтальная стена, украшенная легким орнаментом и декоративными окнами, характерна и для ряда византийских произведений, представляющих эту композицию. Наиболее близкие аналогии находим в греческой рукописи XIII в. монастыря Пантократора на Афоне, хранящейся сейчас в коллекции Думбартон Окс в Вашингтоне (**82**, табл. 12), в сионском Евангелии XIV в. из музея Чивико в Пизе (**137**, 76), на диптихе XIV в. из Флоренции (**90**, 72, табл. VIII).

На другой миниатюре этой рукописи представлено «Вознесение» (илл. 20). Ее композиционное построение подчинено единой цели—выделению центральных фигур, Христа наверху и Марии внизу. Вокруг них симметрично компануются остальные персонажи. Эта традиционная схема связана с восточной иконографией, восходящей к раннехристианским памятникам (Евангелие Рабулы 586 г., ампулы Монцы и др.). Фон, на котором развертывается действие у Аракела, в точности повторяет фон сцены «Благовещения»—такое же темно-синее небо, усыпанное большими золотыми звездами, такая же светло-зеленая стена со сходным легким орнаментом и декоративными окнами. Апостолы, расположенные по обе стороны от богоматери, стоящей в позе Оранты, даны в энергичных движениях. Художник смело изображает их в различных поворотах и явно старается разнообразить их типажи. На ногах апостолов такие же сандалии с завитками, какие мы видели и у архангела Гавриила. Колорит этой миниатюры отличается еще большей насыщенностью, синий фон—большей интенсивностью. Тонко и мягко моделированы лица персонажей, особенно богоматери, взгляд которой, овеянный грустью, кажется загадочным и словно гипнотизирует, приковывая внимание зрителя.

Третья лицевая миниатюра рукописи—четырехчастная (илл. 19). В первых двух сценах, «Распятии» и «Снятии со креста»,

художником хорошо передано настроение трагизма. Выразительна фигура распятого Христа, изображенного с поникшей головой и со скорбным выражением на мертвом уже лице. Интересно, что и лицо его и тело имеют мертвенно-бледный цвет, тогда как лица и руки стоящих рядом Марии и Иоанна даны в теплых розовых тонах. Ноги Христа прибиты к кресту одним гвоздем—подобная готическая схема «Распятия» не нова в армянском искусстве. Она встречается и в киликийских памятниках, а в Крым проникла возможно непосредственно из западных образцов. Сама тематика приближает миниатюры этой рукописи к итальянскому искусству, мы имеем в виду акцентировку сцен, связанных с почитанием богоматери.

В «Явлении ангела женам» имеется любопытная деталь: лабарум в руках ангела представляет собой белый флаг с красным крестом, что часто встречается в латинских памятниках. В данном случае интересен тот факт, что красный крест на белом фоне являлся тогда гербом города Генуи—знаменательно появление такого изображения в армянской рукописи, написанной в Крыму во времена владычества там генуэзцев (илл. в тексте II).

Очень близок к этой рукописи по стилю украшающих его миниатюр и манере их исполнения Лекционарий, написанный в Кафе в 1360 г. (М., № 7741). К сожалению, в его памятной записи не указано имени художника, но явное стилистическое сходство иллюстраций этих двух рукописей позволяет приписать их исполнение одному и тому же мастеру, то есть Аракелу. Миниатюры обеих рукописей сходны по колориту, совпадают схемы их композиционных построений, технический прием густого наложения пастозных красок, сходны образы представленных персонажей, рисунок складок драпировок, необычайная форма сандалий с завитками, формы архитектурных сооружений, обработка и моделирование отдельных деталей, манера исполнения. Однако главное, что позволяет определить руку мастера—это создаваемые им образы. Хороший копиист может скопировать и формы складок и всю фигуру в целом, в трактовке же ликов, их типажей, в манере прорисовки черт всегда сказывается та индивидуальность мастера, которую не могли убить никакие каноны, никакое, даже самое добросовестное, копирование модели. Именно образы персонажей обеих рукописей, отмеченные общим духом, позволяют видеть в обоих случаях работу одного и того же мастера. Интересен у Аракела своеобразный прием изображения лица в фас, при котором нос дается контуром как бы в профиль, но для того, чтобы он соответствовал фасовому положению лица, с другой стороны подрисовывается вторая нозд-

ря. В обеих рукописях видим тот же аракеловский тип лиц, который невозможно спутать с лицами ни одного другого художника. В средневековом искусстве это становится тем более определяющим, что художники писали свои персонажи не с натуры, а воспроизводили образы, сложившиеся в их отвлеченном от реальной жизни, абстрактном мышлении. Прочувствованный данным мастером образ, повторяется во всех его работах в основном без особых изменений. Поэтому невозможно спутать образы Аветиса с теми, которые создает Аракел. При всей общности стиля работ, принадлежащих к одной школе миниатюрной живописи, создаваемые разными мастерами образы всегда различны.

Рукопись 1360 г. имеет всего две лицевые миниатюры—на одной представлены две сцены, «Благовещение» и «Рождество», а на другой—«Сошествие св. Духа».

«Благовещение» в уменьшенном виде повторяет аналогичную сцену из рукописи 1356 г.—те же образы Марии и Архангела Гавриила в тех же одеяниях изображены на фоне такой же светло-зеленой стены и темно-синего неба, как и в первой рукописи, отсутствуют лишь золотые звезды (илл. 21). В «Рождестве» поражают необычайные формы одежд женщин, купающих младенца Христа: они закутаны в большие покрывала, завязанные на голове узлом*. Женщина, держащая младенца на коленях и пробующая рукой воду, очень естественно прикрывает его своим покрывалом.

В «Сошествии св. Духа» апостолы представлены сидящими над аркой, под которой видны фигуры, олицетворяющие различные народы (последние лишь прорисованы контурными линиями и не завершены). Миниатюра имеет характерный для Аракела темно-синий насыщенный фон. Четко выделяется на нем светлый тройной луч, нисходящий сверху, в котором виден изящно прорисованный белилами голубь—символ святого Духа.

В обеих рукописях некоторые апостолы представлены с тонзурами (обритыми макушками голов, как было принято у католических священников). Можно думать, что не только в миниатюр-

---

* Подобные необычайные покрывала на женских фигурах встречаются в ряде памятников XIV в.: в мозаиках храма св. Марка в Венеции, в мозаиках Кахрие-Джами, на стенных росписях Мистры, Новгорода, а также в русской иконописи. Д. Айналов, обративший внимание на подобные изображения, связывает их с каролингскими памятниками: «Эти женские фигуры в покрывалах по своему художественному изобретению принадлежат еще карловингскому искусству и несколько раз встречаются в Библии Карла Лысого... (**56**, 43, табл. I, XIII).



III

художником хорошо передано настроение трагизма. Выразительна фигура распятого Христа, изображенного с поникшей головой и со скорбным выражением на мертвом уже лице. Интересно, что и лицо его и тело имеют мертвенно-бледный цвет, тогда как лица и руки стоящих рядом Марии и Иоанна даны в теплых розовых тонах. Ноги Христа прибиты к кресту одним гвоздем—подобная готическая схема «Распятия» не нова в армянском искусстве. Она встречается и в киликийских памятниках, а в Крым проникла возможно непосредственно из западных образцов. Сама тематика приближает миниатюры этой рукописи к итальянскому искусству, мы имеем в виду акцентировку сцен, связанных с почитанием богоматери.

В «Явлении ангела женам» имеется любопытная деталь: лабарум в руках ангела представляет собой белый флаг с красным крестом, что часто встречается в латинских памятниках. В данном случае интересен тот факт, что красный крест на белом фоне являлся тогда гербом города Генуи—знаменательно появление такого изображения в армянской рукописи, написанной в Крыму во времена владычества там генуэзцев (илл. в тексте II).

Очень близок к этой рукописи по стилю украшающих его миниатюр и манере их исполнения Лекционарий, написанный в Кафе в 1360 г. (М., № 7741). К сожалению, в его памятной записи не указано имени художника, но явное стилистическое сходство иллюстраций этих двух рукописей позволяет приписать их исполнение одному и тому же мастеру, то есть Аракелу. Миниатюры обеих рукописей сходны по колориту, совпадают схемы их композиционных построений, технический прием густого наложения пастозных красок, сходны образы представленных персонажей, рисунок складок драпировок, необычайная форма сандалий с завитками, формы архитектурных сооружений, обработка и моделирование отдельных деталей, манера исполнения. Однако главное, что позволяет определить руку мастера—это создаваемые им образы. Хороший копиист может скопировать и формы складок и всю фигуру в целом, в трактовке же ликов, их типажей, в манере прорисовки черт всегда сказывается та индивидуальность мастера, которую не могли убить никакие каноны, никакое, даже самое добросовестное, копирование модели. Именно образы персонажей обеих рукописей, отмеченные общим духом, позволяют видеть в обоих случаях работу одного и того же мастера. Интересен у Аракела своеобразный прием изображения лица в фас, при котором нос дается контуром как бы в профиль, но для того, чтобы он соответствовал фасовому положению лица, с другой стороны подрисовывается вторая нозд-

ря. В обеих рукописях видим тот же аракеловский тип лиц, который невозможно спутать с лицами ни одного другого художника. В средневековом искусстве это становится тем более определяющим, что художники писали свои персонажи не с натуры, а воспроизводили образы, сложившиеся в их отвлеченном от реальной жизни, абстрактном мышлении. Прочувствованный данным мастером образ, повторяется во всех его работах в основном без особых изменений. Поэтому невозможно спутать образы Аветиса с теми, которые создает Аракел. При всей общности стиля работ, принадлежащих к одной школе миниатюрной живописи, создаваемые разными мастерами образы всегда различны.

Рукопись 1360 г. имеет всего две лицевые миниатюры—на одной представлены две сцены, «Благовещение» и «Рождество», а на другой—«Сошествие св. Духа».

«Благовещение» в уменьшенном виде повторяет аналогичную сцену из рукописи 1356 г.—те же образы Марии и Архангела Гавриила в тех же одеяниях изображены на фоне такой же светло-зеленой стены и темно-синего неба, как и в первой рукописи, отсутствуют лишь золотые звезды (илл. 21). В «Рождестве» поражают необычайные формы одежд женщин, купающих младенца Христа: они закутаны в большие покрывала, завязанные на голове узлом*. Женщина, держащая младенца на коленях и пробующая рукой воду, очень естественно прикрывает его своим покрывалом.

В «Сошествии св. Духа» апостолы представлены сидящими над аркой, под которой видны фигуры, олицетворяющие различные народы (последние лишь прорисованы контурными линиями и не завершены). Миниатюра имеет характерный для Аракела темно-синий насыщенный фон. Четко выделяется на нем светлый тройной луч, нисходящий сверху, в котором виден изящно прорисованный белилами голубь—символ святого Духа.

В обеих рукописях некоторые апостолы представлены с тонзурами (обритыми макушками голов, как было принято у католических священников). Можно думать, что не только в миниатюр-

---

* Подобные необычайные покрывала на женских фигурах встречаются в ряде памятников XIV в.: в мозаиках храма св. Марка в Венеции, в мозаиках Кахрие-Джами, на стенных росписях Мистры, Новгорода, а также в русской иконописи. Д. Айналов, обративший внимание на подобные изображения, связывает их с каролингскими памятниками: «Эти женские фигуры в покрывалах по своему художественному изобретению принадлежат еще карловингскому искусству и несколько раз встречаются в Библии Карла Лысого... (**56, 43**, табл. I, XIII).

ные изображения проник этот обычай, но, возможно, и в быт армянских католических священников.

Рукопись 1360 года отличается от предыдущей работы Аракела в основном орнаментальными украшениями, которые здесь имеют многоцветное живописное решение. Богатый красочный орнамент рукописи 1360 года своею пышностью и формами узоров напоминает блестящие киликийские образцы. Однако вариации их здесь не так многочисленны, а формы укрупнены и обработка их отличается большей обобщенностью (илл. 22).

Особого внимания в обеих рукописях заслуживают маргинальные миниатюры—графические рисунки на полях. Исполнены они мастерски и с большим вкусом, свидетельствуя о художнике, как о хорошем мастере рисунка. Особенно удачны фигуры Иоанна Крестителя, с печальными выразительными глазами, Григория Просветителя, св. Стефана и др. Среди маргинальных миниатюр встречаются и целые сцены, как, например, «Жертвоприношение Авраама». Многочисленны на полях обеих рукописей изображения птиц, животных, сиринов* и просто орнаментальных украшений. Исполнены они краской Вортан Кармир** (густым тоном прорисованы контуры рисунков и даны легкие оттенения бледно-красного и голубого цвета).

Мы склонны приписать руке Аракела миниатюры еще одной рукописи Матенадарана (№ 8029). Это—книга проповедей Вартана Айгекци (выдающийся армянский средневековый деятель и баснописец). Рукопись украшена девятью лицевыми миниатюрами, изображающими различных деятелей церкви и святых. Большинство портретов пострадало от времени и плохого хранения, а больше всего от поздней правки, сделанной грубой и неумелой рукой: черным контуром кто-то обвел бóльшую часть лиц, окончательно исказив и испортив их. Нетронутыми остались лишь четыре портрета, по которым удается составить представление о мастерстве исполнившего их художника. Эти портреты имеют тот неповторимый тип лиц, который характерен для образов, созданных Аракелом. Они отмечены благородством линий, сочностью моделировки и удивительным обаянием. Особенное впечатление оставляют их большие, красивые, широко расставленные, задумчи-

* Сирин—фантастическое существо, птица с женской головой. Принадлежит к числу изображений, связанных с древними языческими верованиями и тотемическими представлениями.

** Вортан Кармир—знаменитая армянская краска, изготовлявшаяся из червеца кашенили. Из него получались различные тона красновато-лилового цвета.

4—618

вые глаза, оттененные глубокими мягкими тенями. Овалы лиц несколько удлинены. Все изображенные персонажи представлены в фас, в торжественных величественных позах, на фоне так часто повторяющейся у Аракела стены (илл. 23, 24). Только в данной рукописи стена уже не всегда зеленая; в некоторых случаях она охристая или бледно-красная. На одной миниатюре представлена стоящая Одигитрия (стоящая богоматерь с младенцем на руках). Этот тип Одигитрии (илл. 25) восходит к ранним восточнохристианским памятникам и особое распространение получил в Византии. В армянских памятниках чаще встречается тип сидящей Одигитрии (**93**, стр. 303). Что касается изображения богоматери с младенцем из рукописи № 8029, то аналогии ей находим во многих византийских, или же исполненных под влиянием последних, памятниках искусства: в мозаиках базилики св. Дмитрия в Салониках (VI в.), в церкви Панагии Ангелоктисты на Кипре (VII в.), в церкви Успения в Никее (XI в.), в соборе Гелатского монастыря в Грузии (XII в.), в соборе Торчелло (XII в.), на мозаичной иконе Музея в Палермо (XIII в.) и др. (**90**, т. 2, табл. 22, 24, 122, 205, 239, 262).

На набойке внутренней обивки переплета одной армянской рукописи из Крыма (XIV в.) имеется подобное же изображение богоматери-Одигитрии, очень сходное по типу миниатюре Аракела (М., № 2844).

Некоторый монументализм, насыщенность колорита и манера исполнения связывают работы Аракела с традициями искусства коренной Армении. В то же время несколько удлиненные пропорции фигур и некоторые черты иконографии приближают его миниатюры к византийским памятникам, а в готической схеме «Распятия» и в акцентировке сцен, связанных с почитанием богоматери, видны уже нити, которые тянутся к искусству Италии. Наличие различных черт в творчестве одного мастера неудивительно, ибо армянские миниатюристы, работавшие в Крыму, знакомились с разнообразными памятниками и воспринимали то, что им больше импонировало. При всем этом каждый художник по-своему, творчески претворял увиденное. Так, Аракел, пользуясь разными образцами, не копирует их, а лишь пользуется ими как ориентиром, внося в изображения свое, только ему присущее понимание художественного образа, только ему присущую манеру исполнения, сообщает только им прочувствованный колорит. Стройные, красивые, с большими задумчивыми глазами персонажи его композиций овеяны какой-то чуть уловимой таинственностью и в то же время они кажутся вполне живыми. Сила их глубокого воздействия обу-

словлена и исключительно выразительными ликами: грустной и печальной богоматери, застывших от неожиданности жен-мироносиц, исполненного торжественного спокойствия архангела Гавриила, величавых отцов и деятелей церкви и др. Некоторая монументальность стиля, широкая смелая, манера работы, пастозность красочного слоя в миниатюрах Аракела позволяют предполагать, что он был не только миниатюристом, но и мастером настенной живописи. Этот глубоко одаренный художник оказал, несомненное, влияние на дальнейшее развитие армянской миниатюры Крыма.

ГРИГОР СУКИАСАНЦ

В Матенадаране хранятся шесть армянских рукописей из Крыма, в памятных записях которых указано имя писца—Григора Сукиасанца (М., №№ 591, 3046, 7048, 7664, 7605, 10337). Все они написаны в городе Сурхате и охватывают период от 1332 по 1356 гг. Из них четыре украшены миниатюрами. Определенное сходство в стиле и манере их исполнения дает основание полагать, что они не только написаны, но и украшены одним и тем же мастером и, по-видимому, мастером этим был писец Григор Сукиасанц. Одна из перечисленных рукописей (М., № 7664) привлекла внимание Л. А. Дурново, которая высоко оценила художественные достоинства украшающих ее миниатюр и приписала их исполнение Григору Сукиасанцу. Поскольку нет оснований подвергать сомнению это предположение, мы также будем называть Григора Сукиасанца миниатюристом.

Все рукописи Григора Сукиасанца написаны на бумаге плохого качества. То же можно сказать и об употреблявшихся художником красках—миниатюры местами потемнели и поблекли, а в ряде случаев осыпались целые куски красочного слоя. Л. А. Дурново это обильное осыпание красок объясняла тем, что художник пользовался темперой (**130**, 154). Из всех его рукописей наибольший интерес богатством иллюстративного материала и мастерством исполнения представляет Евангелие 1332 г. Кстати, оно является, фактически, единственной рукописью из созданных армянами в Крыму в XIV в., речь идет о хранящейся в Матенадаране*, отдельные миниатюры которой публиковались в издававшихся альбомах армянской миниатюры (**76**, табл. 52; **77**, табл. 64; **130**, 155—157)**.

* М., № 7664.

** Три миниатюры из армянских рукописей XIV в., хранящихся в Парижской Национальной библиотеке, изданы были Ф. Маклером (**136**).

Миниатюры рукописи не имеют закрашенного условного фона. Они свободно расположены в тексте, занимая иногда лишь часть страницы. Подобный метод украшения рукописей миниатюрами проник из Византии и связан с развитием искусства иллюстрирования книг. Если первоначально все миниатюры помещались в отдельной тетради перед текстом, то позднее их стали вставлять в соответствующие места, согласно содержанию. В дальнейшем миниатюры начинают располагать уже на страницах с текстом, как мы и видим в Евангелии 1332 г.

В рукописи представлены не только сцены евангельского цикла, но иллюстрированы и отдельные притчи. Некоторые из сюжетов принадлежат к числу таких, которые редко встречаются в памятниках предшествующего времени. Таковы композиции, изображающие «Пророчество Иоанна Крестителя народу о пришествии Христа», «Усекновение главы Иоанна Крестителя и поднесение усекновенной главы его Ироду», «Лоно Авраамово и богоматерь» (илл. 26), «Рождество девы Марии», «Рождество Иоанна Предтечи», «Изгнание торгующих из храма» (илл. 27), «Стасти Христовы» и др. Некоторые из перечисленных сюжетов встречаются и в киликийских памятниках конца XIII начала XIV в. Однако своеобразие трактовки, иконографические особенности миниатюр и их стиль говорят о том, что оригиналом для нашего мастера послужила, видимо, какая-то греческая рукопись.

Очень живо в непринужденных позах изображены евангелисты. Несколько необычно представлены Иоанн с Прохором—они сидят рядом, на одном уровне (обычно Иоанн стоит и диктует сидящему у его ног Прохору). Складки одеяний Иоанна и Прохора хорошо обрисовывают формы их тел, а тонкая цветовая моделировка помогает созданию впечатления объема. С особым мастерством написаны их лики (илл. 28). Довольно близкую аналогию этой миниатюре находим в греческом Евангелии из Венской библиотеки (илл. 29) (**90**, т. 2, табл. 312). Манера работы нашего мастера довольно свободная—широкие смелые мазки, которыми он как бы лепит свои фигуры. Последние представлены живо и в самых различных поворотах. Свободная трактовка и компановка фигур, со стремлением к передаче объема—явление несколько необычное для миниатюрной живописи Армении того времени. А. Н. Свирин (**108**, 100), В. Н. Лазарев (**90**, т. 1, 250) и Л. А. Дурново (**75**, **76**,) связывают миниатюры этого Евангелия с памятниками Палеологовского Ренессанса. И действительно, такие особенности их, как ярко выраженный живописный стиль, тенденции к объемной трактовке, смелая техника, наложение бликов широкими плотными мазками, мягкая обработка и моделировка лиц—все это

ставит данный памятник в ряд с лучшими произведениями Палеологовской эпохи.

Колорит миниатюр строится на сочетаниях светлых блеклых тонов. Красивы их овальные лица, оттененные зеленоватыми тенями. Отсутствие условного закрашенного фона сообщает сценам особую живость. Каждая в отдельности оставляет впечатление станковой композиции уменьшенного размера (илл. III).

Некоторые миниатюры представляют особый интерес своей иконографией. Так, в «Крещении», на берегу вместо ангелов представлена группа людей. Здесь, видимо, иллюстрирована ранняя версия, всплывающая и в ряде васпураканских памятников, согласно которой Христа после крещения встречает ожидающий также крещения народ. В «Поклонении волхвов» богоматерь представлена в короне—деталь, имеющая западное происхождение.

Многие события излагаются со всеми предшествующими и последующими моментами. Так, например, «Распятию» предшествует изображение «Несения креста» и «Поднятие на крест». Затем представлены последующие события—«Снятие со креста», «Несение тела Христа Иосифом Аримафейским и Никодимом» (похороны). Также изображены и события, связанные с убийством Иоанна Крестителя: сперва представлен пир у Ирода и танец Саломеи, (илл. 30), затем—поднесение Ироду отсеченной главы Иоанна Крестителя. Это так называемое последовательное представление событий—традиция, имеющая древнее происхождение (**55**). К сожалению, плохая сохранность миниатюр рукописи не всегда позволяет восстановить изображаемые сцены или же подробности отдельных фрагментов композиций.

Определенный интерес представляет Служебник, написанный Григором Сукиасанцем в 1356 г. (М., № 3046). Рукопись имеет всего четыре лицевые миниатюры. На одной из них изображен св. Афанасий*, рядом с которым представлен ангел. На другой—«Причащение». Здесь под навесом стоит Христос, к которому справа подходят для причащения апостолы. За Христом также представлен ангел. Тема «Причащения» (Евхаристии) особенно часто встречается именно в крымских памятниках. Мы находим подобные изображения не только в рукописях, но и в росписях (в церкви св. Стефана) и в рельефах (на внутренней стене алтарной абсиды в церкви Иоанна Крестителя)**. На третьей миниатюре

---

* Афанасий Александрийский, один из деятелей христианской церкви, первая половина IV в.

** О росписях и рельефах армянских церквей Крыма см. в Приложении.

этой рукописи представлены богоматерь с младенцем и стоящие по сторонам от нее Иоанн Креститель и св. Стефан (илл. в тексте IV). В основе этой композиции лежит идея прославления мучеников за христианскую веру—Иоанн Креститель, первый свидетель и предтеча Христа, а св. Стефан, один из первых мучеников, побитый камнями. Почитание св. Стефана было, видимо, особенно популярно среди крымских армян. На это указывают некоторые армянские



Илл. IV. Св. Стефан, Богоматерь с младенцем и Иоанн Креститель, 1356 год, г. Сурхат, М. № 3046, стр. 27а, миниатюрист—Григор Сукиасанц.

рукописи. Так, до нас дошли две большие Четьи-Минеи, украшенные лишь графически исполненными заставками и маргиналами. Однако в обеих на полях текста, повествующего о житии св. Стефана, последний изображен в живописной манере и даже с употреблением золота*, тогда как изображения других святых в этих же рукописях исполнены графически, монохромно, как и все орна-

* Рукописи Матенадарана: № 7402, л. 18а, № 7474, л. 19а.

ментальное убранство. Такое необычное выделение изображения одного святого как бы подчеркивает его значение и свидетельствует об особом его почитании в данной местности. Об этом же свидетельствуют и построенные армянами в честь св. Стефана две церкви—одна в Кафе, а другая в Сурхате.

Близки по стилю к миниатюрам этих рукописей иллюстрации Псалтыри, написанной Григором Сукиасанцем и хранящейся сейчас в Матенадаране под № 7605. Время создания этой рукописи не известно. На первой странице ее представлен царь Давид с музыкальным инструментом в руках (тип канона с грифом). Миниатюра сильно пострадала, краски наполовину осыпались и потому сейчас трудно судить о ее художественных достоинствах. Сравнительно неплохо сохранилась миниатюра, изображающая Давида, спрятавшегося в пещере. По ней-то и возможно в основном определить сходство миниатюр этой рукописи с иллюстрациями других рукописей, созданных Григором Сукиасанцем.

Однако о творчестве Григора Сукиасанца можно судить больше всего по миниатюрам рукописи 1332 г., где они сохранились в бо́льшем количестве и лучше, чем в других его рукописях. Творчество этого мастера проникнуто чертами искусства предренессанса. Мы видим у него не только стремление к объемной трактовке фигур и деталей, как например в сцене «Явление ангела женам» (илл. 31). Обращает на себя внимание живость, с какой изображена группа женщин, а также гробница, трактованная в виде объемного блока, данного в обратной перспективе. Особый интерес представляет у этого мастера подход к проблеме пространственного размещения фигур в композиции. Так, во «Входе в Иерусалим» на переднем плане представлены граждане Иерусалима, встречающие прибывших, а на втором плане—Христос, сидящий на осле и следующие за ним апостолы (илл. 32). Здесь особого внимания заслуживает то обстоятельство, что Христос, изображенный на втором плане, представлен в несколько меньшем размере, чем встречающие его граждане. Последние, находясь ближе к зрителю, иллюзорно кажутся бо́льшими по размеру, что и запечатлел художник в своей миниатюре. Но подобное представление фигур в композиции находилось уже в противоречии с принципами условного изображения, когда бо́льшими по размеру рисовались персонажи, имевшие более важное смысловое значение. Подобный отход от условности в сторону более реального изображения фигур в пространстве свидетельствует о пробуждении интереса к окружающей жизни и о попытках отображения ее в искусстве.

АНОНИМНЫЙ АВТОР МИНИАТЮР ВТОРОЙ ЧАСТИ БИБЛИИ № 2705

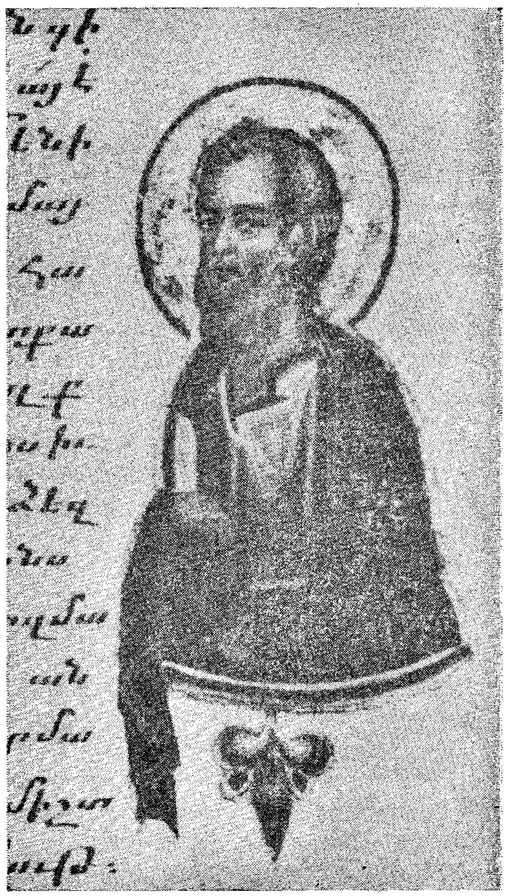
Рукопись Матенадарана № 2705—это большая Библия, состоящая из трех разновременных частей. Начатая в Болонье дьяконом Аракелом, снабдившим рукопись превосходными миниатюрами, она, по неизвестным нам причинам, не была завершена им, а привезена в Крым, в город Казарию (близ Сурхата), где в 1368 году ученый священник Иоанн поручил Степаносу, сыну писца Натера, дописать текст, а сам снабдил последний своими комментариями и корректурами. В XVII веке рукопись обновлялась—Николайосом Цахкараром была заново переписана часть текста и добавлены новые миниатюры.

Таким образом, данная Библия представляет собой своеобразный памятник трех различных эпох, разделивший судьбу своих создателей: как и они, он скитался из одной страны в другую, из одного города в другой. Изнашивался переплет, терялись листы, но приходили новые поколения и бережно одевали его в новый наряд, восстанавливали утраченное, добавляли новое, оставляя лишь немногословные скромные приписки—«помяните грешного в своих молитвах»—и при этом не всегда указывали даже свое имя. Вот сохранившиеся имена, связанные с созданием рукописи: инок Аракел (XIII в.), ученый Иоанн, его брат Лазарос, писец Степанос, сын Натера (1368 г.), писец и миниатюрист Николайос Цахкарар (1660 г.).

Дописанная в Крыму в 1368 г. часть Библии изобилует многочисленными изображениями пророков, апостолов и других святых, помещенных на полях, а также заставками и маргиналами. Имеется лишь одна лицевая миниатюра, на которой представлены четыре евангелиста (миниатюра разделена на четыре части, в каждой представлено по одному евангелисту). Последние изображены согласно установившейся традиции—трое сидят, лишь Иоанн стоит и диктует свое евангелие Прохору. Рядом с Лукой нарисован и Феофил (илл. 33).

Каждая страница рукописи оформлена с исключительным тактом и вкусом. Небольшие заставки, маргиналы и портреты пророков на ее полях скомпанованы умело, продуманно. Тонкость и изящество, с которыми выписаны все детали, говорят о высоком мастерстве исполнившего их художника. Мог ли им быть Степанос, сын писца Натера? Знакомство с работами Степаноса, отличающимися несколько грубоватым, но броским рисунком, темным насыщенным колоритом, манерой покрывать локальными тонами

отдельные формы и детали, явно упрощенные узоры орнаментальных украшений, говорит обратное. Миниатюры интересующей нас части Библии отличаются тонкостью и мягкостью как рисунка, так и колорита, а сочетания многочисленных оттенков одного и того же цвета создают впечатление тонировки. Нежные светло-голубые и розовые тона хорошо гармонируют как между собой, так и с золотом фона. Художник в совершенстве владеет сложной техникой моделирования деталей. Выразительны и многообразны по типажам портреты пророков и апостолов, представленных на полях рукописи. Лица их отмечены чертами, настолько порою индивидуальными, что в ряде случаев кажутся портретами живых реальных людей. Одним из наиболее удавшихся является портрет апостола Иуды, брата Иакова (илл. в тексте V). Он представляется портретом вполне конкретного лица. Умный взгляд его озарен необычайной живостью и говорит о глубоком и вдумчивом характере. Мы видим человека светского, утонченного, представителя высшего духовенства, довольно далекого от аскетизма и отрешенности от мирской жизни. Шум кишащей торговым людом Кафы врывался, видимо, и в уединенные кельи, обитатели которых иногда откликались на те или иные ее проявления и, конечно, считали это для себя тяжким грехом. В этом отношении показательной кажется памятная за-



Илл. V. Апостол Иуда, брат Иакова, 1368 год, г. Казария, М., № 2705, стр. 426а.

пись писца Вардана (см. наст. работу на стр. 29—30), который без конца кается в своих прегрешениях и замаливать их едет в Иерусалим. Однако, возвратившись в Крым, очень скоро он вновь обрастает новыми грехами, для избавления от которых повторно совершает то же далекое путешествие из Крыма в Рим, а оттуда морем до Иерусалима. Думается, что чисто земная любовь была причиной столь частого «грехопадения» писца Вардана.

Нередкие путешествия деятельных представителей армянского купечества и высшего духовенства в страны Запада чрезвычайно способствовали расширению их кругозора, знакомили их с культурой и искусством византийцев и итальянцев. Да и в Крыму побывало немало путешественников Запада—и купцы, и церковные деятели, и дипломатические посланники. Работал в Кафе несколько лет и Феофан Грек (**91**, 244—258).

ОВАННЕС

Ованнес был сыном писца и миниатюриста Степаноса и внуком писца Натера. Он является несомненно самым талантливым и ярким художником этого рода мастеров письма и книжной живописи. До нас дошли всего две рукописи, украшенные его рукою. Первая—это Лекционарий 1391 г. (М., № 7446), в котором он, помогая своему отцу, нарисовал несколько маргинальных монохромных миниатюр. Они выгодно отличаются тонкостью рисунка, пластичностью и ясностью сложных переплетений орнамента от работ Степаноса, исполнившего ряд маргиналов и заставок этой рукописи. Вторым кодексом, сохранившим миниатюры Ованнеса, является «Книга скорбных песнопений Григора Нарекаци» (М., № 3863), написанная в Кафе в 1401 г. Текст рукописи написал Степанос, оставивший памятную запись следующего содержания: «...Написавшего сие меня Степаноса недостойного священника помяните... и Ованнеса священника, сына моего, который золотом и узорами украсил [рукопись]...» (**24**, 19).

Сохранившиеся в рукописи четыре лицевые миниатюры изображают: «Вознесение», «Григора Нарекаци перед Христом», «Распятие» и «Успение Иоанна Богослова».

Несмотря на то, что эти миниатюры иконографически не выходят за пределы канонизированных схем, однако некоторые особенности, в манере исполнения и трактовке персонажей, позволяют выделить их особо.

Мы уже отмечали у некоторых армянских миниатюристов Крыма умение создавать впечатление объема, которым владеет и

Ованнес. Замечательно у последнего другое—он делает попытки добиться этого применением светотени.

В средневековье впечатления объема мастера добивались чаще всего благодаря эффектам цветовых сочетаний: на зеленоватый или охристый подмалевок светлыми пятнами наносились выступающие части лица, рук, ног, деталей одежды, архитектурных кулис и т. д. Наиболее выпуклые места подчеркивались бликами или линейными оживками.

Иначе поступает Ованнес. Он достигает объема уже не цветовыми эффектами, но приближается к понятию светотени, что особенно хорошо удалось ему в образе богоматери из «Распятия» (илл. 36). Мягкая моделировка ее лица и рук, правильное построение всей фигуры, задрапированной в мантию с реально трактованными складками, ритм которых отдает античностью, сочетаются с умением более реально передавать человеческие чувства—все это явления совершенно новые, выходящие за рамки средневекового мышления. Объяснения этому явлению следует искать в тех тесных связях крымских армян с крупнейшими торговыми городами Италии, которые затрагивали, несомненно, и области культуры и искусства. Общеизвестно, что начиная с XIII в. в итальянском искусстве пробуждаются новые идеи, которые привели в конечном итоге к возрождению во всех областях культуры и искусства. Уже с этого времени начинают пробивать себе дорогу зачатки новых понятий, идей и стремлений, воплотившихся в произведениях литературы, изобразительного искусства, зодчества и ваяния эпохи Предренессанса (**94**, т. I, 119, 121; т. 2, 70, 86).

Некоторые открытия итальянских мастеров не остались непонятыми для армянских миниатюристов Крыма, которые имели немало возможностей познакомиться с итальянским искусством. Следует также отметить, что отдельные черты общественного уклада оживленного торгового центра, каким тогда была Кафа, несомненно, способствовали постановке и разрешению сходных проблем в мировоззрении и в искусстве. Так же как и в крупных культурных центрах Италии, в Кафе шло бурное развитие торгового капитала и новой зажиточной прослойки торгового населения—предприимчивого купечества и активного ремесленного люда. Имеются сведения о существовании в Крыму и цеховых ремесленных объединений (**122**, 110). Известно также об оживлении классовой и политической борьбы, выливавшейся нередко в открытые восстания. Весь жизненный уклад Кафы имел много общего с укладом итальянских городов-республик. Сходные условия могли способствовать появлению аналогичных запросов и воззрений. Не случайно, что у

крымских армян появился живой интерес к некоторым произведениям итальянцев, которые переводились на армянский язык. Делались и списки с уже имевшихся переводов. Так, популярностью пользовались в Крыму такие произведения латинских авторов, как «Жизнеописание Франциска Ассизского, записанное Бонавентурой»*, так называемая «Книга молний» священника Беды** и др.

Исходя из вышеизложенного, вряд ли покажется очень удивительным факт появления в творчестве армянского миниатюриста из Кафы, творившего в начале XV в., нового подхода к изображаемому, попыток применения новых принципов изобразительного искусства. Несомненно, Ованнес был знаком с некоторыми современными ему произведениями итальянских мастеров, у которых учился новым методам изобразительного искусства***.

Мы особо отметили образ богоматери из «Распятия». Мария кажется здесь удивительно живой. Скорбь ее выявляется не драматическими жестами—понурив голову, она как бы застыла в оцепенении. Лишь лицо ее, тонкое и нежное, говорит о еле сдерживаемых рыданиях. В глазах выражение немой печали и безысходного горя.

Хотя у Ованнеса и заметны некоторые черты, характерные для искусства Проторенессанса, однако многое еще дышет средневековой условностью, в частности фигуры Иоанна и распятого Христа (художник не смог справиться с задачей реального изображения обнаженного тела).

В «Успении Иоанна Богослова» особенно удались Ованнесу фигуры скорбящих апостолов, оплакивающих Иоанна (илл. 35).

Большое впечатление оставляет и композиция «Вознесение» Вытянутые стройные фигуры апостолов и стоящей между ними богоматери образуют вместе красивый ритмический ряд, объединен-

---

* Перевод «Жизнеописания» был осуществлен в 1339 г. Апонцем Фра-Мнуром (Fra-Minor—Младший Брат, так именовали друг друга члены Францисканского ордена, **23**, 443).

** Теологические произведения священника Беды распространялись католической церковью. В Крыму встречаемся с несколькими списками его трудов, часть которых была переведена армянами-католиками Кафы (**23**, 417).

*** С конца XIII в. итальянские мастера стали отказываться от средневековой системы высветлений, применяя взамен этого мягкую светотеневую моделировку. Уже у Каваллини (1273—1308) и Джотто (1276—1337) «фигуры перестают быть плоскими, бесплотными тенями... обработанные светотенью, они выступают из плоскости изображения, которая сковывала их в течение всей эпохи средних веков», (**94**, т. I, 119).

ный единым движением, направленным к возносящемуся Христу (илл. 34).

К сожалению, нам не известны другие работы Ованнеса, но миниатюры и этой одной рукописи дают достаточно богатый материал как для того, чтобы составить представление о творчестве этого незаурядного мастера, так и для того, чтобы уяснить некоторые весьма существенные черты в истории развития армянской книжной живописи Крыма начала XV в.

КРИСТОСАТУР

Мастер первой половины XV в. Работал преимущественно в Кафе, в скриптории при монастыре св. Антона, который стал к этому времени крупнейшим центром армянской письменной культуры в Крыму. В духовной семинарии при монастыре преподавали видные ученые того времени, среди которых особой популярностью пользовался архиерей Саркис. О его лекциях, посвященных различным теологическим и философским вопросам, находим немало восторженных отзывов у авторов XV в. и даже позднее. Кристосатур долгие годы был настоятелем этого монастыря. Человек образованный и ученый, он был также искусным писцом, талантливым миниатюристом и умелым переплетчиком.

Кристосатур-художник продолжает, в основном, традиции киликийской школы миниатюры. Он, видимо, прошел основательную выучку у какого-либо киликийского мастера, а возможно сам был из числа киликийских переселенцев. Миниатюры его временами настолько сходны с произведениями киликийских художников, что если бы в памятных записях украшенных им рукописей не было указаний на то, что они исполнены в Крыму, то их можно было бы принять за работы киликийского мастера.

В Матенадаране хранятся три рукописи, написанные и иллюстрированные Кристосатуром (М., № 7686, 7434, 2387). Пять рукописей за его подписью хранятся сейчас в других собраниях*, и потому наше знакомство с творчеством художника ограничивается лишь этими тремя кодексами. Самый ранний из них относится к 1420 г. и является копией с иллюстрированного киликийского Евангелия, написанного для Смбата Гундестабля. В несколько уменьшенном виде Кристосатур воспроизвел все хораны и портреты евангелистов вышеназванного Евангелия (илл. 37—40). Интересно, что Кристо-

* Самая ранняя из известных нам украшенных Кристосатуром рукописей—это «Книга скорбных песнопений Григора Нарекаци», написанная в 1417 г. и описанная в журнале «Арарат» (**24**, 141); следующая по времени—относится

сатур опустил все миниатюры евангельского цикла, которые были подшиты к рукописи Смбата Гундестабля позднее ее создания (то есть позднее XIII в.). Поскольку Кристосатур, копируя Евангелие, не воспроизвел его сюжетных миниатюр, можно думать, что последние были подшиты к рукописи позднее*.

Мастер тонкого рисунка, Кристосатур с легкостью скопировал сложнейшие переплетения узоров орнамента, изящных птичек и животных, вплетенных в завитки растительных побегов (илл. VI). Однако при сравнении с миниатюрами Евангелия Смбата Гундестабля заметны и определенные отличия. Отдельные детали, их формы и колорит у Кристосатура кажутся более осязаемыми, плотными, а колорит, в отличие от нежных переходов тонов киликийского мастера, отличается бóльшей насыщенностью и плотностью. Портреты евангелистов Кристосатура, при всем желании следовать образцу, исполнены с большей мягкостью, со стремлением придать округлость и объем их фигурам. Особого внимания заслуживает трактовка архитектурных кулис. Вместо стилизованных орнаментированных форм строений, часто превращавшихся художниками в декоративные украшения, Кристосатур, как и иллюстратор Евангелия Смбата Гундестабля, за фигурой евангелистов помещает целые панорамы. Схема архитектурных построений во всех случаях в общем едина—за ровной линией крепостных стен, прорезанных бойницами, высятся башни и церкви, увен-

---

к 1423 г., описана Х. Кучук-Иоаннесовым (**88**); в 1428 г. Кристосатур иллюстрировал Шаракноц, описанный Г. Алишаном (**24**, 390); в Парижской национальной библиотеке под № 132 хранится Песенник, написанный и иллюстрированный Кристосатуром в 1429 г. (**135**); в Вене, в библиотеке армянских мхитаристов имеется сборник стихов Нерсеса Шнорали (№ 543), также написанный и украшенный Кристосатуром.

* Мысль о том, что в рукописи Смбата Гундестабля миниатюры евангельского цикла не идентичны хоранам и портретам евангелистов по стилю и манере исполнения, высказал Л. Азарян в своей книге «Киликийская миниатюра XII—XIII вв.» (**3**, 31, 84). С. Тер-Нерсесян, в рецензии на книгу Л. Азаряна, замечает, что эти миниатюры не только принадлежат другому художнику, но и другой эпохе (**126**, 395). В рукописи сохранилась более поздняя памятная запись, относящаяся к 1584 году, в которой переплетчик Григор повествует о том, что обновил и заново переплел рукопись. Возможно, что именно тогда были подшиты к ней миниатюры евангельского цикла. По стилю они близки работам крымских мастеров, что позволяет предположить возможность их исполнения в Крыму, вероятнее всего в XV веке, хотя подшиты они были к рукописи в XVI в.

чанные куполами. Чувствуется определенная тенденция передать не только их объем, но и многоплановость.

С большим мастерством исполняет Кристосатур мелкие рисунки на полях рукописи, украшенной им в 1432 году. Это маленькая рукопись — Манрусмунк (Песенник, М., № 2387), иллюстрированная небольшими, изящными, мастерски выполненными маргинальными миниатюрами. В передаче различных пернатых и четвероногих чувствуется не только использование хороших килийских образцов, но и определенные личные наблюдения художника. В ряде случаев это довольно реалистично представленные петухи, совы, куропатки, олени и т. д. Линии его рисунка отличаются тонкостью, пластичностью и в то же время смелостью и уверенностью. Мастерство Кристосатура-рисовальщика особенно ярко проявилось в маргинальных миниатюрах (илл. в тексте VII).



Илл. VII. Христос, исцеляющий слепого, 1432 год, г. Кафа, М. № 2387, стр. 49б, миниатюрист—Кристосатур.

ОКСЕНТ

Кристосатур имел многочисленных учеников, среди которых с особой любовью он нередко упоминает Оксента. Первоначально Оксент лишь помогал своему учителю в работе: «...духовный сын мой, Оксент-монах отрок помог мне лощить и выправлять бумагу»,—пишет в одной из своих памятных записей Кристосатур (**23**, 415). В дальнейшем Оксент начинает помогать своему учителю в украшении рукописей миниатюрами, а затем уже и самостоятельно иллюстрирует их.

Оксент—автор миниатюр небольших по размерам манускриптов, содержащих чаще всего церковные песнопения, календари и другие тексты. Сейчас в Матенадаране хранятся девять иллюстрированных Оксентом рукописей, охватывающих период времени от 1434 по 1451 г. (№№ 1394, 2400, 7203, 5615, 7691, 7728, 8590, 8973, 10051). Рукописи эти украшены в основном небольшим количеством, но со вкусом подобранных изящных заставок и маргинальными миниатюрами.

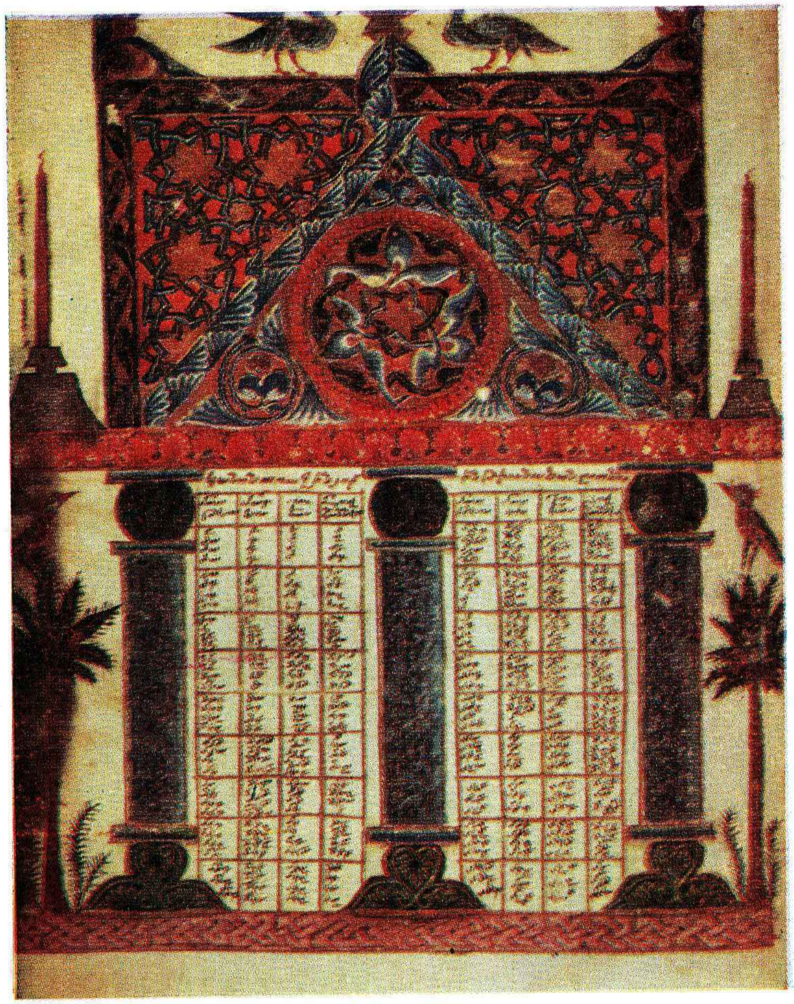
В 1451 году Оксент добавляет новые миниатюры к киликийскому Евангелию 1307 года, имевшему лишь маргинальные украшения. В этой рукописи Оксенту принадлежат хораны и портреты евангелистов, которых недоставало, о чем читаем в памятной записи рукописи: «Помяните и меня Оксента инока, который потрудился и изобразил четыре хорана и евангелистов, так как их недоставало...» (**24**, 12). Хораны и портреты евангелистов были Оксентом лишь прорисованы контуром, но не закрашены.

Работая над миниатюрой, художник, обычно готовил первоначально ее графический рисунок и лишь затем начинал работать красками. Однако легкая тонировка рисунков Оксента сообщает им вид законченных работ, а не подготовительных прорисей. Они исполнены с мастерством, в непринужденной манере и свидетельствуют о миниатюристе как об умелом мастере графического рисунка (илл. 41). В качестве образца Оксент использовал то же Евангелие Смбата Гундестабля, которое до этого копировал его учитель Кристосатур. Интересно, что довольно точное воспроизведение одной и той же композиции отличается у разных мастеров совершенно различными стилистическими особенностями. Так, Кристосатур создает, по сравнению с оригиналом, образы более земные и осязаемые, а формам отдельных деталей стремится придать более подчеркнутую объемность. Что же касается Оксента, то он создает своеобразные графические вариации этих миниатюр, обнажающие основу рисунка, ту контурную прорисовку, которую у других мастеров мы лишь угадываем.

Особенно искусен Оксент как каллиграф, пишущий исключительно мелким и красивым шрифтом. Им написана самая маленькая рукопись Матенадарана (№ 7728), являющаяся календарем, украшенным художником микроскопическими заставками и маргиналами*.

---

* Рукопись принадлежит к числу уникальных по своим размерам: 4×3,4 см. Написана она на пергамене очень тонкой выработки, исключительно мелким шрифтом. Вес ее—18 г.



VI

ТАДЕОС АВРАМЕНЦ

Деятельность этого мастера приходится на середину XV века. Тадеос Авраменц был незаурядной личностью—талантливый художник, искусный писец-каллиграф, умелый переплетчик, он был одновременно ученым, образованнейшим для своего времени человеком. Вместе с другими учеными монахами, Торосом и Симеоном, в монастыре св. Антона он слушал лекции упоминавшегося уже архиерея Саркиса, посвященные разбору философских трудов Аристотеля и Порфирия (**24**, т. I, 401).

В 1430 году Тадеос Авраменц украсил миниатюрами «Жития святых отцов». Среди армянских рукописей нам не известны более ранние случаи иллюстрирования книг такого содержания, а более поздние списки «Житий» являются копиями с оригинала, исполненного Тадеосом Авраменцем*.

Иллюстрации «Житий» Тадеоса очень своеобразны и несколько необычны, как необычен, впрочем, сам факт украшения миниатюрами рукописи такого содержания. Из памятной записи Тадеоса узнаем, что при работе над текстом он сверял его с греческим списком, ибо «все истории были написаны по-разному и потому появилась необходимость приобрести греческий оригинал» (**24**, т. I, 400). Тадеос, хорошо знавший греческий язык, проводит трудную текстологическую работу, сверяя армянский и греческий списки, и вносит необходимые дополнения. Вполне возможно, что использованный им греческий оригинал был иллюстрирован. Однако одна фраза из памятной записи позволяет предположить, что художник сам свободно проиллюстрировал текст «Житий», который «украсил живыми картинами и золотыми украшениями, дабы хоть ради любви к сверкающим изображениям и картинам вознамерились прочесть книгу» (**24**, т. I, 401). Прямые аналогии к миниатюрам Тадеоса найти не удается. Не нарушая типичности традиционных образов (например, отшельников Онуфрия, Пафнутия, Антония Великого и др.**), художник создает живые сценки, иллюстрирую-

---

* Рукопись хранится ныне в библиотеке арм. Патриархата в Иерусалиме под № 285. С миниатюрами ее нам удалось познакомиться лишь по фотографиям, любезно присланным нам Сирарпи Тер-Нерсесян. Несколько репродукций с миниатюр этой рукописи помещены в изданном каталоге армянских рукописей Иерусалима (**45**, 108).

** Образы этих отшельников повторяют канонические типы их, известные по византийским и сербским памятникам уже с XI в. Текст «Житий святых отцов» появился на армянском языке также приблизительно в X—XI вв. Од-

щие отдельные эпизоды из их жизни (илл. 42, 43). Изобразив святого Антония, поучающего пришедших к нему других отшельников, Тадеос представил их в одеяниях, подчеркивающих восточное (египетское, согласно жизнеописанию) происхождение этих святых.

Насколько можно судить о работах Тадеоса Авраменца по фотографиям, стилистически к ним близка миниатюра с изображением Григора Татеваци, представленного в окружении учеников. Миниатюра эта находится в рукописи, созданной в Кафе в 1449 г. Текст рукописи написан на бумаге, тогда как миниатюра исполнена на пергамене подшитом несколько позднее*. Данное обстоятельство очень затрудняет вопрос датировки и локализации миниатюры, поэтому достойно внимания определенное стилистическое сходство ее с миниатюрами, исполненными Тадеосом Авраменцем. Сходство заметно и в манере работы, и в мастерстве тонкой моделировки отдельных деталей, и в типажах лиц, с несколько выступающими скулами и небольшими глазами. К сожалению, у нас нет возможности сопоставить колорит миниатюр, так как с работами Тадеоса Авраменца мы знакомы лишь по фотографиям.

Глубоко индивидуальные черты портрета Григора Татеваци дали повод исследователям предположить, что художник, изобразивший знаменитого философа, должен был быть его современником и знать его лично. Это предположение не исключает возможности, что таким художником мог быть крымский мастер, побывавший в Татевском монастыре, куда нередко ездили в то время жаждующие знаний молодые люди, прослышавшие о мудрости великого ученого.

На данном этапе мы можем лишь предполагать, что мастер, исполнивший портрет Григора Татеваци, и миниатюрист Тадеос Авраменц если и не выученики одного скриптория, то, во всяком случае, наследуют традиции какой-то одной школы миниатюры. Последняя связана с тем направлением в книжной живописи средневековой Армении, которое особое развитие получило именно в Крыму. Это было искусство, впитавшее в себя черты, характерные

ним из переводчиков житийной литературы был Григор Вкаясер (XI в.). Однако ранние армянские списки «Житий» миниатюрами не украшались.

* Два пергаменных листа вшиты в рукопись, видимо, несколько позднее. Они отличаются своим размером—заметно меньше остальных листов. Текст, написанный на оборотной стороне миниатюры, отличается от основного текста рукописи и шрифтом и цветом чернил. Л. С. Хачикян полагает, что пергаменные листы, вшитые позднее, являются или работой современника Григора Татеваци, принадлежавшей ранее другой рукописи, или же миниатюра является

для памятников Палеологовского ренессанса, с их стремлением к более реальной трактовке персонажей, с тенденцией разнообразить изобразительный материал, с подходом к индивидуальному решению композиций. Это направление в искусстве полнее всего отразилось в памятниках, создававшихся на территории юго-восточной Европы (сербских, болгарских, южнорусских), проникло оно и в Крым, что сказалось как в греческой настенной живописи Крыма (в пещерном храме «Трех всадников» в Эски-Кермене), так и в некоторых памятниках крымских армян.

Мы рассмотрели наиболее значительные по своему художественному оформлению армянские иллюстрированные рукописи Крыма XIV—XV вв. и отметили наличие различных факторов, определивших стиль их миниатюр, а именно: традиции искусства коренной и Киликийской Армении и определенные взаимосвязи и взаимовлияния с искусством Византии и Италии. Такое скрещение различных стилей и направлений не лишило, однако, творения армянских мастеров Крыма самостоятельных национальных черт, но лишь расширило и обогатило их кругозор, эстетические взгляды и запросы. Э. А. Баллер в своем труде «Преемственность в развитии культуры» пишет: «Отражая национальное, особенное, культура каждой нации в то же самое время необходимо испытывает влияние других национальных культур, с которыми она связана миллионами нитей.... В результате взаимного воздействия культур, создаваемых разными народами, происходит их обогащение и ускоряется их развитие» (**58**, 56). Слова эти с полным основанием можно применить также для характеристики искусства и культуры крымских армян, особенно XIV—XV вв., ибо это было время, когда Кафа, Сурхат, Судак и другие центры Крыма, вовлеченные в оживленную международную торговлю, стали теми узловыми пунктами, где столкнулись интересы различных народов и пришли в соприкосновение культуры стран Востока и Запада, Юга и Севера.

При всей кажущейся электичности крымской школы миниатюры, вобравшей в себя различные традиции и подвергшейся различным влияниям, ряд памятников отмечен единством стиля, выработавшегося именно здесь. Остановимся вкратце на чертах этого стиля.

Первое—это умение довольно правильно строить человеческую фигуру, представлять персонажи в различных, иногда сво-

---

поздней копией с более раннего оригинала. Наиболее вероятным нам представляется первое предположение (**24**, т. I, 642).

бодных поворотах. Изображенные лица приобретают часто более или менее ярко выраженные индивидуальные черты. В их исполнении преобладает характерная моделировка, свойственная вообще памятникам этого времени: на зеленом или охристом подмалевке светлыми пятнами отмечаются выпуклые части лица—нос, лоб, подбородок, губы. То же и на других открытых частях тела. Особенно подчеркиваются глазные впадины (оттенения под глазами приобретают характерную форму треугольника), что сообщает глазам большую выразительность.

Одной из особенностей крымской миниатюры является уже отмечавшееся и связанное с бабердской традицией своеобразное сочетание в одном памятнике двух приемов—графического и живописного: лицевые миниатюры исполняются в живописной многоцветной манере, тогда как все орнаментальные украшения рукописи—графически, одним, изредка двумя цветами. В отличие от пастозной техники живописно исполненных лицевых миниатюр графические рисунки выполнены в легкой акварельной манере.

Любопытно, что сочетание графического и живописного приемов можно видеть не только в различных миниатюрах одной рукописи, но даже в различных деталях одной и той же миниатюры. Так, например, в рукописи, украшенной в Крыму в 1375 Степаносом Севаглхонцем, (М., № 7547), на миниатюре с изображением евангелиста Марка фигура последнего и архитектурный фон за ним исполнены в многоцветной живописной манере, тогда как у ног евангелиста неожиданно расцветает вдруг причудливый графический орнамент (илл. 44).

Большинство крымских миниатюр отличается своеобразным насыщенным и в то же время мягким колоритом, в котором преобладают сочетания темно-синего с лиловым, при ограниченном применении ярко-красного, оживляющего всю гамму. Краски накладываются плотным густым слоем, техника работы свободная и довольно смелая. Большую выразительность и особое звучание придает миниатюрам применение пробелов, которые наносятся яркими сочными полосами.

Другая особенность армянских миниатюр Крыма—обилие монохромных украшений и художественно оформленных инициалов, которые имеют такой своеобразный и специфический характер, что по ним одним иногда узнается принадлежность той или иной рукописи к крымской школе миниатюры. Орнаментальные украшения довольно однотипны и просты, но исполнены с большим мастерством. Рисунок узоров четок и ясен, линии контуров пластичны и гибки. Наличие этих рисунков в подавляющем большин-

стве памятников говорит о том, что искусству этому армянские писцы и миниатюристы Крыма обучались в обязательном порядке и это стало своего рода традицией, восходящей в своих истоках к памятникам книжной живописи предыдущей эпохи. Подобные рисунки встречаются также во многих рукописях Киликии и Васпуракана, однако в Крыму они имеют свою специфику—в отличие от изощренности киликийских орнаментов и своеобразной стилизации васпураканских они характеризуются стремлением к передаче форм реальной флоры и фауны. Эти графические рисунки отличаются и своим цветом—крымские мастера использовали краску цвета светлого краплака, тогда как миниатюристы Киликии большей частью употребляли светло-коричневую, а васпураканские мастера как светло-коричневую, так и охру красную. В Крыму орнаментальные формы маргиналов и узоры заставок, хоранов получили свое дальнейшее и более интенсивное развитие. Помимо орнаментальных украшений широко вводятся различные сюжетные рисунки на полях, портреты святых, отцов церкви, выдающихся деятелей. Исполнение некоторых из них отличается большой живостью и свидетельствует об острой наблюдательности художников.

В творчестве армянских мастеров Крыма появляются и черты нового понимания искусства, чему способствовали оживленные культурные связи их с передовыми странами того времени. Кроме того, этому способствовали и особенности нового общественного уклада, приводившего к определенному обмирщению как в мировоззрении, так и в искусстве. И хотя в общем продолжали господствовать прежние идеи и задачей искусства по-прежнему являлось не отображение земного мира, а его извечной Идеи, мира потустороннего, все же ростки нового начинают постепенно пробивать себе дорогу, Это проявилось особенно четко в творчестве Григора Сукиасанца, автора миниатюр второй части Библии № 2705 и в работах талантливого миниатюриста Ованнеса, сына Степаноса и внука писца Натера.

Манера своеобразной моделировки, создающей впечатление объема, умение правильно строить человеческую фигуру, насыщенность красочной гаммы и пастозная техника—все это придает миниатюрам крымских армян сходство с произведениями станковой или фресковой живописи. При сочной лепке форм гамма красок довольно сдержанная, а иногда и несколько приглушенная, чему способствует ограниченное, скупое употребление золота (в большинстве памятников оно использовано в основном лишь на нимбах). Эта ограниченность употребления золота дает возможность художнику акцентировать свое внимание на решении задач цветовых сочетаний.

Что касается влияния киликийского искусства на крымскую миниатюру, то оно особенно усиливается к концу XIV века, что, как известно, было связано с падением Киликийского армянского государства и с эмиграцией части его населения в Крым. При том огромном воздействии, какое оказала киликийская миниатюра на искусство крымских мастеров, последние не были простыми подражателями и копировщиками. Используя изящные и утонченные киликийские образцы, крымские мастера создают произведения намного более лаконичные как в своем композиционном построении, так и в цветовом решении, что придает им бóльшую сдержанность и строгость, а замена золотого фона темно-синим придает крымским миниатюрам совершенно иное звучание.

Вообще, пользуясь любыми образцами, крымские мастера всегда претворяли их по-своему, внося долю своего видения и мироощущения. Они создали новое самобытное искусство, имеющее свои неповторимые черты.

ГЛАВА II

МИНИАТЮРНАЯ ЖИВОПИСЬ КРЫМСКИХ АРМЯН XVI—XVII вв.

Начало XVI века в истории армянской письменной культуры было ознаменовано событием большого значения—изданием в 1512 г. в Венеции армянским первопечатником Акопом Мегапартом первой армянской печатной книги*. Однако, несмотря на это, рукописные книги еще долго пользовались большим спросом. Печатных книг было очень мало и они, конечно, не могли удовлетворить растущие духовные потребности. Книга всегда играла значительную роль в жизни армянского народа. В изучении и сохранении своей письменной культуры, родного языка, воплощались на протяжении многих веков патриотические идеи сохранения самой нации, никогда не терявшей надежды на полное политическое освобождение и восстановление своей независимости. Здесь уместно вспомнить слова выдающегося русского педагога К. Д. Ушинского относительно значения родного языка: «Пока жив язык народный в устах народа, до тех пор жив и народ. И нет насилия более невыносимого, как то, которое желает отнять у народа наследство, созданное бесчисленными поколениями его отживших предков. Отнимите у народа все—и он все может воротить; но отнимите язык, и он никогда уже не создаст его; новую родину да-

* Появление первой армянской печатной книги в Венеции, далеко за пределами страны, не удивительно. В Армении, давно потерявшей свою государственную самостоятельность, не было условий для создания типографий и развития печатного дела. Лишь в колониях, находившихся на территории других стран, появилась возможность развернуть дело печати. В различных городах Европы и Азии: в Амстердаме, Марселе, Париже, Львове, Мадрасе, Константинополе, Смирне, Калькутте, позднее в Москве, Петербурге. Феодосии и других городах были созданы армянами типографии.

же может создать народ, но языка—никогда; вымер язык в устах—вымер и народ» (**115**, т. 3, стр. 557). Глубокое понимание значения языка и собственной литературы для жизни народа стимулировало на протяжении веков развитие письменности в Армении, которое не смогли задержать и приостановить ни нашествия, ни войны. А в XVI—XVIII вв., когда страна оказалась окончательно порабощенной Турцией и Персией, ее письменная и книжная культура явилась одним из основных факторов в спасении народа от угрозы ассимиляции.

Как уже отмечалось, к началу XVII века в Крыму вновь создаются благоприятные условия для развития мирной созидательной жизни. Оживляется и деятельность скрипториев, развернувших дело переписывания рукописей и украшения их миниатюрами. Этот новый период в истории армянской миниатюры Крыма отмечен уже другими чертами, обусловленными иной социальной и политической обстановкой.

XVI век явился самым мрачным в истории армянского народа, одна часть которого изнывала под турецким, а другая—под персидским игом. Что касается Крыма, то он, захваченный в конце XV века турками, переживает в это время пору становления и укрепления Татарского ханства, сопровождавшегося гонениями и репрессиями, которым подвергалось местное немусульманское население. Ряды последнего заметно поредели, и они влачили незавидное существование. Однако вскоре, из соображений чисто экономического порядка, земледельцам и ремесленникам Крыма, основную часть которого составляли армяне, греки, евреи, караимы и др., были вновь предоставлены некоторые из их прежних привилегий. Условия жизни начали постепенно налаживаться.

После почти векового застоя развитие культуры армянских колонистов протекало вначале замедленными темпами. В оживившейся здесь торговле армянские купцы снова начинают играть активную роль. Налаживаются связи как с отдельными районами Армении, так и с армянскими колониями, находившимися в других странах. Все это не могло не сказаться на развитии пробуждающегося к жизни искусства.

В начале XVII века армянская колония Крыма начинает усиленно пополняться как беженцами из Армении, так и переселенцами из других армянских колоний, находивших здесь более спокойные и благоприятные условия для своего существования.

Вновь появляется потребность в духовной пище, которую удовлетворяли первым долгом книги. И как бы стараясь восполнить пробел, учиненный культуре за прошедшее столетие, активи-

зируется деятельность школ и скрипториев*. На протяжении с конца XVI и по конец XVII в. здесь было написано немало рукописей, основная масса которых была создана в XVII в. Из них лишь в Матенадаране им. Маштоца хранится сейчас свыше 200.

Среди мастеров, писавших рукописи и украшавших их миниатюрами в этот период, особенно богатое наследие оставили художники Нагаш Эолпэ, Николайос Цахкарар, Хаспек, Анонимный автор миниатюр рукописи № 8365 и др.

НАГАШ ЭОЛПЭ

Биографических сведений об этом мастере не сохранилось. С его именем впервые встречаемся в памятной записи рукописи № 2653, которая была обновлена и заново переплетена Нагашем Эолпэ: «...дана [рукопись] на обновление мне... писцу Нагашу Эолпэ... Переплетена книга в году 1566» (М., № 2653, л. 227 а). Поскольку в этой записи Эолпэ именует себя Нагашем, что означает художник, следовательно, уже в это время он был признанным миниатюристом. О том, что он действительно был хорошим мастером, свидетельствует небольшая рукопись, Шаракноц (сборник церковных песнопений), написанный и украшенный Нагашем Эолпэ в 1575 г. (М., № 3243). В памятной записи рукописи содержится просьба помянуть «художника Нагаша Эолпэ», а из другой фразы этой же записи узнаем, что в данное время, то есть в 1575 г., миниатюрист был уже в довольно преклонном возрасте, так как он просит дать отпущение «грехам моей юности» (М., № 3243, л. 300 а).

Отметим, что хотя уже с конца XVI века наблюдается определенное оживление в культурной жизни армянских поселений Крыма, однако рукописей тогда создавалось сравнительно мало, а из иллюстрированных наибольший интерес представляет Шаракноц, украшенный Нагашем Эолпэ. Мастер продолжает традиции того искусства, которое сформировалось в армянских скрипториях Крыма в предыдущую эпоху. Мягкая манера трактовки образов, уверенный пластичный рисунок, свобода движений представленных персонажей, насыщенный колорит густых теплых тонов отличают творчество Нагаша Эолпэ. Он является фактически последним мастером, миниатюры которого сохранили лучшие черты искусства книжной живописи предыдущей эпохи. После него в Крыму больше не создавались миниатюры, которые отличались бы такой гар-

* Печатное дело в Крыму наладилось лишь в XIX в. и потому потребность в рукописных книгах была большой.

монией линий и цвета, таким тактом в оформлении каждой отдельной страницы. В дальнейшем мы не встретим здесь больше ни тонкого изящного рисунка, ни благородных, отмеченных чертами



Илл. VIII. Архангел Гавриил, 1575 год, г. Кафа, М., № 3243, стр. 6б, миниатюрист—Нагаш Эолпэ.

индивидуальности ликов и пластичных движений динамичных живых фигур. Лишь в одном уступает Нагаш мастерам XIV—XV вв.— у него отсутствует тонкая и сложная моделировка лиц, что, однако, могло быть продиктовано и небольшими размерами самой рукописи. Некоторые черты иконографии говорят о знакомстве мастера с какими-то образцами, несущими влияние западного искусства. Так, в сцене «Благовещение» Гавриил является Марии с цветком в руке. (илл. VIII, IX). Художник явно предпочитает символические изображения. Например, притчу о разумных и неразумных девах он представляет в виде пяти зажженных и пяти потухших свечей. Подобное изображение этой притчи получает большое распространение в памятниках XVII века.



Илл. IX. Мария, 1575 год, г. Кафа, М., № 3243, стр. 7а, миниатюрист—Нагаш Эолпэ.

Шаракноц, украшенный миниатюристом Эолпэ, является, фактически единственной из хранящихся в Матенадаране рукописей, иллюстрированных в Крыму в конце XVI века. Следующая эпоха—XVII в. представлена довольно большим количеством памятников книжной живописи, что еще раз свидетельствует об оживлении культурной жизни колонии в это время. Однако памятникам данной эпохи присущи уже совершенно иные стилистические особенности.

Рукописи теперь, как правило, невелики по своим размерам, соответственно и миниатюры, их украшающие, приобретают небольшие размеры и своеобразный камерный характер. Вновь широко употребляется пергамен (тогда как большинство рукописей XIV—XV вв. было написано на бумаге). Нередко разбогатевшие армянские купцы заказывали списки с роскошных киликийских образцов. Однако копии, выполнявшиеся художниками XVII в., обилием употребления золота, слишком яркими красками, при некотором снижении мастерства, невыгодно отличаются от утонченных миниатюр киликийских художников. Определенный схематизм в трактовке образов лишает последние той выразительности и подчас индивидуальности, которые так пленяют в памятниках более ранних.

Некоторый спад мастерства явился не результатом личных качеств художников, а следствием определенных сложившихся исторических условий.

Страшные войны и разорения, которым подверглась армянская колония Крыма в конце XV в., смели и уничтожили не только многие созданные здесь культурные ценности, но и на время прервали деятельность школ письменности. Живые традиции, естественно передававшиеся из поколения в поколение, были искусственно нарушены. И теперь, в новых условиях возрождения культурной жизни в Крыму, мастерам этого нового времени приходилось до всего доходить самостоятельно, изучая и копируя творения своих предков—созданные ими рукописи, чудесно уцелевшие от расхищения и уничтожения. Большинство художников-миниатюристов XVII века, являясь в основном копировщиками, скорее оставляют впечатление мастеров-самоучек. Ослаблению традиций национального искусства способствует и определенное воздействие западноевропейского искусства, проникавшего сюда в основном благодаря книгам священного писания, создававшимся в то время армянами Львова, Константинополя и других центров армянской культуры. Иллюстрации этих рукописей, а также армянских первопечатных книг несли на себе следы влияния гравюр латинских инкунабул (**108**, 130—131; **64**, 6). Но и в эту эпоху некоторые армянские миниатюристы Крыма сумели создать произведения, представляющие определенную художественную ценность, достойные пристального и внимательного изучения.

Одним из таких мастеров был, прославившийся в Крыму Николайос Цахкарар, являвшийся одновременно миниатюристом, писцом, переплетчиком и золотых дел мастером.

НИКОЛАЙОС ЦАХКАРАР

Жизни и деятельности этого художника посвящена статья. А. Б. Геворкян «Армянский миниатюрист XVII века Николайос Цахкарар» (**63**, 89—96), в которой автор приводит все дошедшие до нас биографические сведения о нем и рассматривает некоторые аспекты творчества художника.

Николайос Цахкарар, или, как его еще называли, Меланавор*, был исключительно плодовитым мастером, написавшим и украсившим миниатюрами большое число рукописей. Лишь в фондах Матенадарана хранится сейчас 29 рукописей за его подписью и охватывающих время от 40-х годов XVII в. до 1693 г.**.

Деятельность Николайоса связана в основном с городом Кафой, где он жил, получил образование и где им была написана подавляющая часть рукописей. Искусству письма и копирования Николайос обучался у священника Захарии, известного писца, именовавшего себя иногда и художником. Но, поскольку рукописи Захарии имеют лишь небольшое количество орнаментальных украшений на полях, довольно однотипных и простых, то надо полагать, что он обучил Николайоса в основном искусству каллиграфического письма, кстати очень искусного и тонкого. О своем учителе Николайос нередко вспоминает в памятных записях рукописей с глубоким уважением: «...помяните в пречистых молитвах ваших учителя моего, тер Захарию, благочестивого священника, который приложил много усилий для обучения меня, грешного, этому ремеслу—писать и украшать рукописи...» (М., № 6992, л. 230 а).

Николайос долгие годы работал в скриптории при армянской церкви св. Сергия*** в Феодосии. Из памятных записей выясняется, что художник пережил немало невзгод и лишений. Так, он повествует о нередко повторявшихся в Крыму неурожайных годах и голоде. Многие жизни уносили и эпидемии. В 1686 г. погибли от эпидемии жена и две дочери Николайоса. Сам он на время переезжает в Старый Крым (**12**, 26). Позднее, вернувшись в Кафу, в память умерших родных он заказывает поминальный хачкар (крест-

---

* Цахкарар—украшатель, художник, Меланавор—работающий чернилами, писец.

** М., № 210, 289, 312, 424, 2444, 2484, 2534, 2705, 2706, 4183, 6341, 6673, 6992, 7367, 7396, 7618, 7623, 7665, 7680, 7685, 7698, 7984, 8170, 8177, 8315, 9489, 9798, 10366, 10420.

*** *սբ. Սարգիս։*

ный камень), который и по сей день сохранился на внутренней стене притвора церкви св. Сергия. Единственным утешением для художника остается его работа, которой он посвящает все свое время.

Николайос Цахкарар очень скоро становится признанным мастером. Он получает большое количество заказов, а в 1691 г. его приглашают в Бахчисарай, где в скриптории при открывшейся там армянской церкви он обучает учеников тонкому искусству каллиграфии и книжной живописи. Там же исполнил Николайос и одну из своих рукописей (**12, 27**).

Ознакомление с миниатюрами Николайоса Цахкарара приводит к выводу, что искусству иллюстрирования рукописей художник научился самостоятельно, изучая и копируя лучшие произведения армянских миниатюристов XIII—XIV вв., многие образцы которых находились тогда в хранилище при армянской церкви св. Сергия. На это нередко указывает и сам Николайос, часто повторяя в своих памятных записях: «...рукопись-образец находился в церкви св. Саркиса».

Художник очень добросовестно копировал миниатюры этих образцов, стараясь по мере сил добиться высокого мастерства своих предков. А. Геворкян удалось установить, какими именно образцами пользовался миниатюрист, украшая свои рукописи: это Евангелие XIII века из Дразарка (М., № 2629), другое киликийское Евангелие того же времени, написанное для Смбата Гундестабля (М., № 7644), рукопись «8-ми художников» (М., № 7651), рукопись, украшенная Аваком (М., № 7650) и Библия конца XIII—начала XIV века из Болоньи (М., № 2705).

Копируя миниатюры этих рукописей, Николайос постигал сложную и тонкую технику киликийских мастеров, и в определенной степени это ему удавалось. Благодаря своему большому трудолюбию и способностям Николайос вскоре становится почти единственным и непревзойденным по мастерству миниатюристом Крыма. Работал он много, создавая иногда по 2—3 рукописи в год. Нередко мастер писал рукописи в расчете на продажу, оставляя в таких случаях в памятных записях чистое место для имени заказчика, которое иногда заполнялось позднее и другой рукой.

Пользуясь различными образцами, Николайос делал определенный отбор миниатюр, которые собирался копировать, избирая варианты композиций для евангельского цикла, портретов евангелистов, хоранов. Отобранный таким образом цикл миниатюр художник в дальнейшем повторял неоднократно, часто без особых изменений. Так, евангелия он начинал обычно с праздничного цик-

ла. В качестве оригиналов он использовал миниатюры рукописи 1329 года, украшенной художником Аваком. Для хоранов Николайосу послужили моделями миниатюры рукописей № 7644 (Евангелие Смбата Гундестабля) и № 2629 (Евангелие из Дразарка). Из последней рукописи художник копировал и портреты евангелистов (илл. 45, 46).

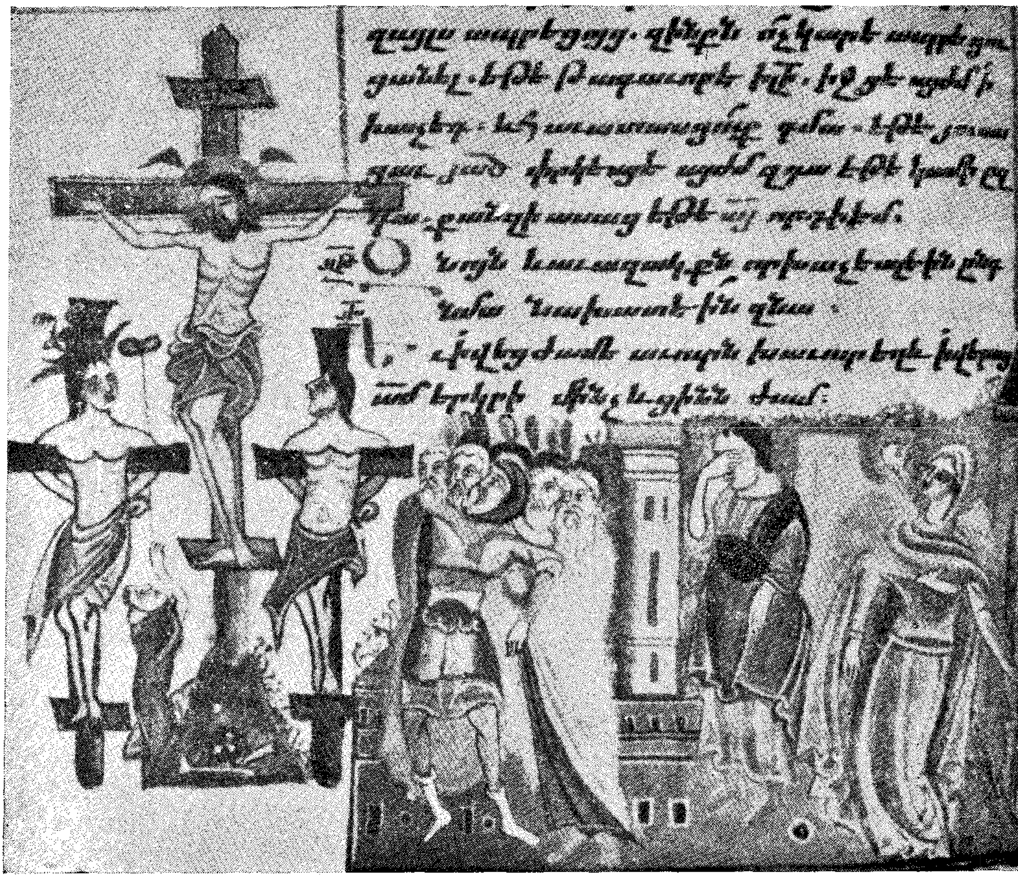
Николайос украшал также и Библии, для которых образцами миниатюр ему служили иллюстрации константинопольской Библии (М., № 188)·и Библии из Болоньи (М., № 2705). Последнюю мы уже упоминали. Это та рукопись, которая в незаконченном виде была перевезена из Болоньи в Крым, где в 1368 году была завершена в городе Казария Степаносом, сыном писца Натера. Часть Ветхого Завета этой рукописи, находившуюся в очень плохом состоянии, Наколайос переписал заново в 1660 году, снабдив ее и своими миниатюрами. Поразительно в этом памятнике одно—разные мастера различных эпох (XIV и XVII вв.), видимо стараясь не нарушить целостности рукописи, подобрали такой же тонкий пергамен и сохранили тот же тип шрифта (мелкий наклонный болоргир), что было характерно для самой древней части рукописи, написанной в конце XIII в. в Болонье. Наибольшая разница чувствуется в основном в миниатюрах. Это вполне понятно. Можно подобрать пергамен и в точности скопировать шрифт, что же касается миниатюр, то как бы точно ни пытался художник воспроизвести оригинал, он всегда вносил в исполнение долю своего видения и восприятия художественного образа, своего понимания искусства, продиктованных и обусловленных временем и средой. Если болонский мастер работал в стиле характерном для киликийского искусства классического периода, а миниатюры крымского художника XIV в. приближаются своими особенностями к памятникам Палеологовского ренессанса, то у Николайоса они приобрели черты того электического стиля, который был свойствен памятникам армянской миниатюры XVII в.

Позднее Николайос пишет и украшает миниатюрами еще одну Библию, образцом для которой послужили ему иллюстрации болонского художника (сравн. илл. 47, 48).

Три раза копировал Николайос знаменитое киликийское Евангелие 8-ми художников, почти в точности воспроизведя его миниатюрные композиции, заметно упростив их и сократив до минимума число действующих лиц. Формы деталей у Николайоса обобщены, рисунок грубее (илл. X, XI).

Следующие по времени иллюстрированные Николайосом рукописи представляют собой копии с более ранних, исполненных им

же оригиналов. Но поскольку эти повторные копии он делал не имея уже перед глазами основных образцов, постольку миниатюры каждой следующей исполненной им рукописи кажутся еще более упрощенными и схематичными, чем предыдущие.



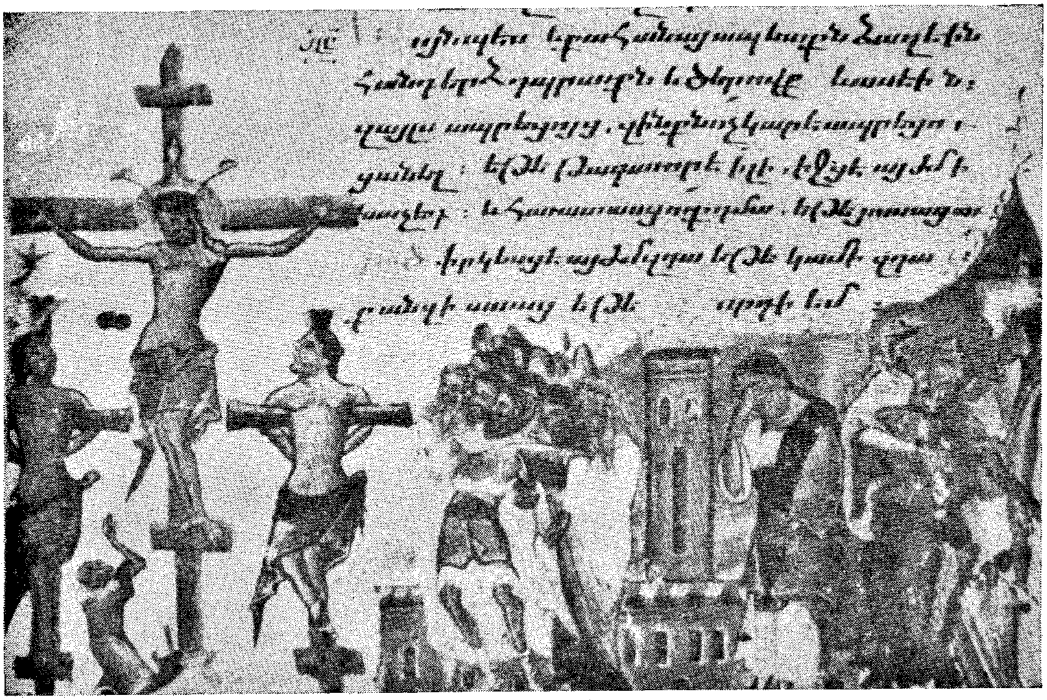
Илл. X. «Распятие», 1684 год, г. Кафа, М., № 6341, стр. 83б, миниатюрист— Николайос Цахкарар.

В 1650 г. Николайос украсил миниатюрами Евангелие (М., № 6673), пользуясь двумя рукописями-образцами. Одним явилось Евангелие из Дразарка (М., № 2629), а другим—рукопись, иллюстрированная Аваком (М., № 7650). Все миниатюры евангельского



XII

цикла художник поместил в первой тетради рукописи перед текстом, согласно древней традиции, которая была возрождена миниатюристами XIV в. Миниатюры евангельского цикла, исполненные по образцам Авака, у Николайоса приобретают более схематичный характер. Это касается как всего строя композиционных



Илл. XI. «Распятие», XIII в., Киликия, М., № 7651, стр. 79б.

построений, так и манеры обработки форм и отдельных деталей. Фигуры персонажей у него менее подвижны, жесты и позы—скованы. Художнику явно не хватает мастерства в рисунке, которым с таким совершенством владели миниатюристы предыдущей эпохи. Несколько уступает Николайос своим предшественникам и в умении строить человеческую фигуру. Так, в «Преображении» (илл. 49), пытаясь изобразить поверженного ниц апостола, Николайос нарисовал фактически стоящую фигуру, расположенную поперек композиции. Следует, однако, отметить, что в тех случаях, когда художник не придерживается образца, у него

появляется неожиданно довольно свободная и живая манера трактовки. Это касается в основном многочисленных рисунков-иллюстраций на полях и в тексте. Подобные иллюстрации становятся в это время излюбленными и получают широкое распространение в книжной живописи не только крымских армян, но также львовских и константинопольских.

Наибольшего мастерства достиг Николайос в орнаментальных украшениях, в чем он остался верен национальным традициям. Узоры его отличаются четкостью, ясностью рисунка и необычайной красочностью. Декор хоранов художник варьирует, создавая порою совершенно новые формы. Традиционный тип хоранов, завершавшихся снизу обычно простой полосой, часто орнаментированной, Николайос преобразует, превращая ее иногда в подобие перевернутого арочного перекрытия (илл. XII). Последнее отличается почти такою же пышностью, как и верх хорана. С большим старанием выписывает мастер отдельные детали орнамента. Несколько хуже удаются ему изображения птиц и животных являвшихся необходимым компонентом в орнаментальных узорах (см. сноску на стр. 40).

Если в миниатюрах Николайоса можно отметить некоторые недочеты в рисунке, то нужно отдать должное Николайосу-писцу, как исключительному по мастерству каллиграфу. Мелким бисером нанизывает он на невидимые нити свои жемчужины-буквы, красивые и стройные, несмотря на их очень малые размеры. Недаром Николайоса прозвали не только Цахкараром (художником), но и Меланавором (мастером письма).

Особо следует отметить искусство Николайоса-переплетчика и золотых дел мастера. Он делал и кожаные переплеты, и чеканил металлические оклады. О том, что он выполнял столь различные работы, связанные с созданием рукописей, узнаем из памятных записей художника. Особенно интересна одна из них, в которой не без гордости перечисляются все достоинства мастера: «... помяните Николайоса, который милостью святого Духа владеет всеми невыразимо трудными искусствами—быстр и искусен в живописи: подобно тому, как святым Духом кому-нибудь дарована мудрость, другому ученость, способности к языкам и т. д., ему даровано совершенное мастерство рук, знание всего, что он делает; так он написал святое Евангелие, украсил его золотом писанными картинами, сложил и переплел, сделал оклад из серебра. И книгу, и оклад, и вид, и форму изображений—все сам сделал по Богом внушенному ему высокому искусству...»* (М., № 2534, л. 307а; **63, 90**)).

---

* Перевод М. Дарбинян.

Рукопись, в которой имеется эта памятная запись, сохранила оклад работы Николайоса Цаххарара. На первой его створке, под трехлопастной аркой, представлен Христос, сидящий на тетраморфном престоле. Нимбы над головами Христа и символов евангелистов позолочены. Техника чекана отличается мягкостью и лаконичностью средств выражения (илл. 50).

Представление Христа на тетраморфном престоле, распространенное в раннесредневековом искусстве, всплывает вновь в армянских памятниках начиная с XIV века. Тема эта становится излюбленной и для мастеров XVII века. Связано это, с одной стороны, с употреблявшимися в это время в качестве образцов иллюстрированными рукописями XIV века*, откуда данная тема проникла в произведения художников XVII века, а с другой—с особым интересом к ней. Изображение Христа на тетраморфном престоле—есть олицетворение Страшного Суда, когда сын Божий должен явиться вторично, согласно пророчествам, сидя на престоле, в окружении небесных сил. Интерес к подобным изображениям пробуждался обычно во времена особо тяжких испытаний в истории народов. Отрадно было верить, что настанет час, когда всем воздастся по их заслугам, когда будут наказаны тираны и «ни серебро их, ни золото их не может спасти их...» (Книга прор. Софония, 1,18).

На оборотной стороне оклада представлены стоящие в рост четыре евангелиста. скопированные Николайосом с чеканного оклада килийской работы 1255 года (83). Рукопись, заключенная в этот оклад, хранилась в то время в сокровищнице армянской церкви св. Сергия в городе Феодосия (ныне находится в Матенадаране, рук. № 7690).

Изготовленные Николайосом формы для чекана обеих створок оклада его рукописи употреблялись впоследствии и другими крымскими мастерами. Несколько подобных окладов сохранилось и по сей день.

Как мы уже отмечали, Николайос был самым видным армянским миниатюристом Крыма XVII века. И если в сравнении с произведениями мастеров XIII—XIV вв., с которых копировал художник, его работы проигрывают, то на фоне творений современников он представляется действительно непревзойденным мастером. Поэ-

* Изображения Христа, сидящего на престоле в окружении символов четырех евангелистов, имеются во многих рукописях XIV века, бытовавших в то время в Крыму (рукописи, украшенные Аваком, Саркисом Пицаком, Библия № 2705 и др.). Христос на тетраморфном престоле изображен и на фреске армянского монастыря Сурб-Хач в Старом Крыму.

тому слова приводившейся выше памятной записи не кажутся большим преувеличением.

Николайос имел учеников. Имя одного из них известно—Давид. Это был миниатюрист, во многом уступавший своему учителю. Плохое владение рисунком сказывается особенно при сравнении тех миниатюр Давида, которые он копировал с аналогичных композиций своего учителя. В 1693 году Николайос начал, но не сумел завершить работу над своей последней рукописью. Тяжелая болезнь и преклонные годы прервали жизнь художника в том же году*. Об этом сообщает Давид в написанной им памятной записи к этой рукописи:

«Написано святое Евангелие рукою тер Николайса, избранного священника и наставляющего учителя моего в году 1693 с верного образца, тем более истинного, что оригинал его хранится у врат церкви св. Саркиса... Лишь текст святого Евангелия написал учитель мой тер Николайос и начал украшать, но затем заболел и больше не поправился. Все украшение рукописи он поручил мне, недостойному,—и каноны согласия, и портреты четырех евангелистов со всеми хоранами, все миниатюры евангелия и переплет... Закончил [книгу] я, негодный и неискусный украшатель и переплетчик святого евангелия, Давид, грешный и последний среди писцов»

Давид был художником на самом деле неискусным. Очень неумело докончил он начатую Николайосом работу. Рисунок у него искажен и местами очень заметно. Красочная гамма, при использовании тех же красок, которые употреблял и Николайос, довольно груба, моделирование деталей вообще отсутствует. Разница становится особенно ощутимой при сопоставлении работ Давида с аналогичными миниатюрами его учителя.

В дальнейшем Давид работает еще более неумело. Видимо, в той рукописи, которую начал Николайос, последним были прочерчены основные контуры миниатюр, что подтверждает и памятная запись, приводившаяся выше, где сказано, что он «начал украшать Евангелие».

---

* Год смерти Николайоса Цахкарара был уточнен А. Ш. Мнацаканяном, который в Феодосии летом 1968 года во дворе армянской церкви св. Сергия нашел надгробную плиту над могилой художника (наполовину в земле, с полустершейся надписью, она не была до этого замечена. Теперь плита установлена в лапидарии, открытом недавно в той же церкви св. Сергия). На могильной плите сохранилась надпись, в которой указан год смерти Николайоса—1693.

Еще менее интересно творчество иерея Георга (вторая половина XVII века). Большое количество рукописей, написанных и украшенных Георгом, сохранилось до наших дней. Только в Матенадаране им. Маштоца хранятся сейчас тридцать три рукописи, созданные Георгом. В них имеются и хораны, и портреты евангелистов, и многочисленные маргиналы, однако исполненные не профессионалом, они не представляют особой художественной ценности. Георг был скромным писцом, украшавшим, как мог, страницы написанных им рукописей.

ХАСПЕК

Из армянских миниатюристов, работавших в Крыму во второй половине XVII века, следует отметить Хаспека. Этот высокообразованный для своего времени человек, был наделен талантами в различных видах искусства—был известен как писец, миниатюрист, поэт и педагог.

Тонкая поэтическая душа Хаспека сказалась в том проникновенном лиризме, которым проникнуто все его творчество.

Будучи священником, переписывая и украшая миниатюрами книги священного писания, он в то же время с юношеской пылкостью воспевает земные радости, любовь, природу. По понятиям Хаспека, любовь облагораживает человека, помогает ему лучше ощущать красоту окружающей природы, воспринимать благоухание и аромат прекрасных цветущих садов, любоваться чарующим утренним восходом:

> Приди возлюбленная, возрадуемся,
> Вот сад расцвел.
> В лучах утренней звезды
> Сегодня сад весь воссиял
> (**35**, 310; **27**, г. 3, 12).

Поэт не жалеет красок, описывая красоту своей возлюбленной:

> Ты—плодоносное дивное древо,
> Куст розовый, убранный зеленью и кумачем...
> Исторгающая аромат прекрасная лилия
> Королева всех цветов...
> Золотом искрящийся, светозарный
> Камень драгоценный, сияющий во мгле...
> (**27**, ч. 1, 61).

Также цветисты и нежны краски Хаспека-художника—чистые, легкие и изящные.

В Матенадаране им. Маштоца хранятся сейчас восемь рукописей, украшенных рукою Хаспека*. Они охватывают время с 1636 года по 1682 год.

Если до сих пор Хаспек был известен лишь как талантливый поэт и педагог, прославившийся также своей ученостью, то знакомство с исполненными им миниатюрами показывает, что он был не менее замечательным художником. И хотя Николайос имел бóльшую популярность среди своих современников, однако Хаспек не только не уступает ему в мастерстве, но во многом и превосходит. Рисунок у Хаспека увереннее, образы его более одухотворены и выразительны, колористическая гамма отличается бóльшим тактом и вкусом, а орнаментальные узоры хотя и повторяют формы, ставшие традиционными в армянской миниатюре, но являют и массу новых, весьма своеобразных вариантов. Если лиризм является отличительной чертой Хаспека-поэта, то этот же лиризм сказался и в творчестве Хаспека-художника. Это проявилось в исключительной гармонии его цветовой гаммы, в любви к полутонам нежно-розового цвета. Сочетания различного оттенка розовых и лиловых тонов вызывают в памяти букет свежих, только что распустившихся бутонов роз. Сходству с цветущим садом способствуют и формы узоров орнаментальных украшений, которые состоят из всевозможных переплетений растительных побегов, цветов и их бутонов (илл. 53).

Образцом для миниатюр Хаспека часто служили те же рукописи, которыми пользовался и Николайос (например упоминавшееся уже киликийское Евангелие Смбата Гундестабля). Но как поразному воспроизвели эти два художника одни и те же образцы! Если Николайос старался во всем подражать прототипу, то для Хаспека образец—это лишь канва, по которой он вышивал свои новые узоры, сообщая им совершенно иное колористическое звучание, в чем особенно проявилось своеобразие художественной манеры мастера.

В рукописях, украшенных Хаспеком, отсутствуют миниатюры праздничного цикла. В Евангелиях имеются лишь портреты евангелистов, заставки, маргиналы, инициалы, иногда и хораны. Рамочки миниатюр в ряде случаев заполнены рифмованными надписями:

* М., № 7382 (1636 г.), № 7409 (1643 г.), № 7794 (1645 г.), № 7968 (1666 г.), № 6606 (1668 г.), № 7357 (1675—1676 гг.), № 7765 (1677 г.), № 7414 (1682 г.).

Матфей-человек, почтенный старец,
Написал это Евангелие,
Удостойте поминания Хаспека
Нарисовавшего эти миниатюры.

Портреты евангелистов, выполненные Хаспеком с оригинала XIII в., повторяют лишь иконографические схемы моделей. В целом же и образы евангелистов и орнаментальный декор отмечены совершенно иными чертами. Фигуры евангелистов плотные, коренастые, с крупными красивыми чертами лиц—они далеки от рафинированных и утонченных персонажей киликийских мастеров (илл. 51).

АНОНИМНЫЙ АВТОР МИНИАТЮР РУКОПИСИ № 8365

Среди интересных в художественном отношении иллюстрированных рукописей Крыма XVII в. выделяется Евангелие 1691 г., написанное в Кафе и украшенное двумя художниками. Имя одного из них известно—Петрос. Его кисти принадлежат неумело прорисованные красными контурами портреты евангелистов и заглавные листы. В начале рукописи помещены миниатюры евангельского цикла, исполненные другим, несомненно талантливым и самобытным мастером, имя которого осталось для нас неизвестным. Миниатюры его представляют интерес как своими художественными достоинствами, так и своеобразием иконографии. Особенности последней говорят о том, что автор миниатюр был хорошо знаком с образцами, имевшими распространение в скрипториях константинопольских армян, связи которых с крымскими армянами были в то время довольно тесными. Поскольку многие константинопольские армяне—это бывшие жители Крыма, выселенные оттуда в конце XV в. турками, то несомненно там имелись и родственные связи. Помимо этого, контакты между скрипториями различных очагов армянской письменности в XVII в. вообще стали весьма оживленными, что способствовало проникновению традиций миниатюрной живописи из одного района в другой (**64**, 7).

Миниатюры евангельского цикла рукописи № 8365 отличаются сложностью многофигурных композиций, отягощенных множеством подробных деталей, многоплановой архитектурой и несут явные следы знакомства с произведениями западных мастеров. Так, в сцене «Поклонение волхвов» (илл. 52) фон представляет сложное архитектурное строение, прорезанное посредине большой аркой. В ее проеме видна голова одной из лошадей, на которых при-

были, найдя путь по звезде, волхвы. Рядом с лошадью, в том же арочном проеме, изображен служитель, приветственным жестом снимающий шляпу с головы. Фигуры лошади и служителя лишь наполовину выступают из-под арки—момент иллюзорного представления, характерного для западных памятников нового времени. Одного из волхвов, восточного царя, художник изобразил черным арапом с чалмой на голове—с подобным вариантом встречаемся в ряде миниатюр константинопольских армян XVII в., а также в итальянском изобразительном искусстве с XVI в. Однако и для константинопольских армянских миниатюристов прототипом послужили, видимо; произведения западных мастеров. Об этом говорят и некоторые детали, как например одеяние служителя типа камзола с отложным воротником или же крылатые головки ангелов, которыми завершаются ножки кресла (в прототипе они мыслились видимо вырезанными из дерева, как и само кресло), об этом же говорят манера моделировки деталей, а также стремление к тональной нюансировке.

* * *

В XVIII в. также продолжали в Крыму создавать рукописи и украшать их миниатюрами. Однако памятники этого периода оформлены довольно однотипно. Это большей частью ремесленные работы не профессиональных художников. Из мастеров XVIII в. можно выделить Кристосатура. Он работал в основном по образцам Хаспека, во многом уступая, однако, последнему в мастерстве. Старательно копируя миниатюры Хаспека, Кристосатур переписывает и стихотворные надписи, покрывающие их рамочки. Определенного успеха достигает художник в орнаментальных обрамлениях, хотя он и не вносит ничего нового в узоры, ставшие уже шаблонными.

Кристосатур часто воспроизводит на страницах написанных им рукописей известное четверостишие, заимствованное им у более древних авторов. Этим четверостишием уместно завершить обзор искусства миниатюры крымских армян:

Рука моя сгинет
И в прах обратиться,
Написанное мною
Навек сохранится.

* * *

Несмотря на некоторый отмеченный нами спад в искусстве книжной живописи крымских армян в XVII и особенно в XVIII в.,

памятники этого периода, отражая определенный исторический этап, представляют несомненный интерес. Они отразили стремление к возрождению старых традиций многовекового национального искусства, что было так характерно для этой эпохи, когда шло возрождение во всех областях культурной жизни колонии. Книжная живопись крымских армян развивалась теперь, с одной стороны, на базе старых образцов, с другой—под влиянием искусства Запада. Западные образцы проникали сюда различными путями, но в основном посредством армянских колонистов Львова и Константинополя.

Работа по образцам, всегда игравшая значительную роль в средневековом искусстве, к XVII в. приобретает определяющий характер. Данное явление свойственно не только армянской действительности. Повышенное увлечение моделями отмечено исследователями и у русских мастеров XVII в. В этой связи интересно наблюдение В. Н. Лазарева, отметившего, что если в ранние эпохи «образец служил в первую очередь ориентиром для иконографии изображаемого сюжета, помогал строить композицию, уточнял расположение фигур», то в XVI—XVII вв. образцы копируются, по мере возможности, точно, что оказывало «крайне отрицательное воздействие на художника, толкая порою на путь механического копирования» (92, 13—26). С подобным явлением сталкиваемся и у армянских миниатюристов Крыма. Так, если мастера XIV—XV вв. при иллюстрировании рукописей и пользовались моделями, то воспроизводили их свободно, внося ощутимый творческий момент. Большинство миниатюристов того времени имели каждый, присущий именно данному мастеру ярко выраженный индивидуальный почерк, манеру исполнения, своеобразие колористической гаммы, типаж персонажей и пр. В их творениях получили свое дальнейшее развитие традиции многовековой армянской миниатюры, проявившиеся в некоторой монументальности стиля, в насыщенности и сочности красочного слоя, в выразительности характерных национальных образов, в подчеркнутости контурных линий, в формах орнаментальных украшений, в манере моделирования деталей и пр. К этим чертам армянские мастера Крыма добавили и другие, продиктованные новыми эстетическими запросами, новым мироощущением—передавать индивидуальные характеристики персонажей, их внутренний духовный мир. Все это сочеталось с новыми приемами в передаче объема, а в некоторых случаях заметно стремление и к пространственному расположению фигур.

Иную картину представляют произведения крымских армян XVII—XVIII вв. Художники этого периода, уже не обладая высокими профессиональными навыками, стараются по мере сил под-

ражать творениям своих предков. В качестве образцов используются нередко лучшие произведения прославленных киликийских мастеров. Однако копии, исполненные даже самыми талантливыми из них, во многом уступают оригиналам. Формы заметно мельчают, колорит делается не в меру ярким. При моделировке лиц художники обильно используют белила, отчего лица оставляют впечатление безжизненных масок, однообразных по своему типу. Желание сохранить старые традиции приводит к подражанию, причем нередко непонятые формы получают искажения. Складки одеяний скорее деформируют, чем обрисовывают скрывающиеся под ними тела. Заметим кстати, что выявлять формы скрытые складками одежды никогда не входило в задачи средневековых художников. Стремление воплотить первым долгом идейную сторону изображаемого и пренебрежение реальной трактовкой приводило, как известно, к своеобразной стилизации. Складки одеяний, не выявляя и не подчеркивая форм бесплотных тел святых и деятелей церкви, строились, в большинстве случаев, ритмическими рядами пластических линий, которые нередко складывались в орнаментальные узоры. Подобная плоскостная, линейная трактовка полностью соответствовала основным задачам христианского средневекового искусства, которые заключались в стремлении отобразить мир нереальный, потусторонний.

Иначе обстояло дело в XVII—XVIII вв. Художники этого периода с их несомненно более светским мироощущением оказались на перепутье двух различных эпох—средневековья и нового времени. Поэтому теперь работа по образцам уже сковывала и тормозила дальнейшее развитие искусства. Сущность условной стилизации форм была чужда и непонятна мастерам XVII—XVIII вв. Копируя различные, нередко разновременные произведения, исполненные часто на основе разных художественных принципов, они стремились придать им больше реальности. А поскольку в своих поисках художники исходили не из непосредственного изучения и познания реального мира, а из образцов средневекового условного искусства, то создаваемые ими композиции несут на себе печать искусственного соединения условности и реальности, плоскостности и объемности.

В искусстве назревали иные проблемы, разрешить которые суждено было иному поколению и уже не в миниатюре, а в станковой живописи.

Однако уже в творчестве некоторых миниатюристов XVII в. заметны черты, говорящие о поисках новых форм. Так, у Николайоса, в тех случаях, когда он исходит не из образца (в многочис-

ленных миниатюрах на полях), неожиданно появляется более свободная и живая трактовка. Увлечение второстепенными деталями, придающими композициям своеобразную жанровость, отражает ту общую тенденцию к обмирщению, которая наблюдается в это время и в других областях армянской культуры (**31**; **74**, 7). Это сказалось и в литературе, где также наблюдается появление новых жанров, и в музыке. Средства выразительности искусства все более и более обогащаются элементами, идущими от действительности, от чисто земных радостей и страданий. Все большее значение приобретают те импульсы, которые привносит в искусство народное творчество.

Однако все это идет в разрез с самой сущностью условного, абстрактного средневекового искусства, на смену которому шли идеи нового времени.

Что же касается книжной живописи—миниатюры, то этот вид искусства, уже не имевший будущего, вообще повсюду приходит в упадок. Рукописная книга постепенно вытесняется печатной, а изобразительное искусство отныне развивается в других своих видах—появляется гравюра, станковая живопись.

ПРИЛОЖЕНИЕ

КРАТКОЕ ОПИСАНИЕ УБРАНСТВА СОХРАНИВШИХСЯ В КРЫМУ ПАМЯТНИКОВ АРМЯНСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ

Армянские поселенцы создали в Крыму немало и других произведений искусства. В живописных уголках юго-восточного побережья полуострова и по сей день сохранились многочисленные остатки их архитектурных сооружений. Стены последних несут на себе следы былых украшений—рельефов и росписей, искусство исполнения которых следует рассматривать в тесной связи с произведениями книжной живописи. Как украшения рукописей, так и архитектурных памятников создавались в одной и той же среде, нередко одними и теми же мастерами. Как известно, средневековые мастера часто сочетали несколько профессий. В истории армянского искусства мы знаем немало подобных примеров (таким был например художник Маркарэ, бывший одновременно умелым резчиком по камню, или же знаменитый сюнийский архитектор Момик, который не менее известен как скульптор и миниатюрист и т. д.). Не исключено, что и крымские миниатюристы занимались одновременно разными видами искусства. В частности пастозная техника, смелая манера работы и технические приемы таких миниатюристов, как Аветис, Аракел, Григор Сукиасанц, позволяют предположить, что эти мастера работали видимо и в области настенной живописи.

Во введении мы изложили некоторые сведения об архитектурных памятниках, созданных армянами в Крыму (см. настоящую работу на стр. 11—13), однако считаем не лишним дать в приложении их более подробное описание, так как на сегодня опубликован далеко не весь сохранившийся материал. Необходимость его издания представляется тем более важной, что несмотря на начатые работы по восстановлению средневековых памятников Крыма, их фрески и рельефы продолжают гибнуть, иногда по недосмотру реставраторов (так, например, недавно были забелены росписи в церкви Архангелов, а при восстановлении ее стен смещены со своих мест рельефные украшения).

Из сохранившихся на сегодня семи армянских церквей Феодосии* три расположены в черте бывшего генуэзского города, а четыре—на территории так называемого Карантина (см. сноску на стр. 11).

Расположение трех армянских церквей в черте генуэзской Кафы имеет свое объяснение. Церковь св. Сергия, как полагает большинство исследователей, была построена здесь еще до прихода в Кафу генуэзцев, то есть до 1267 г.** К. Кушнерян (**53**, 124) и В. Микаелян (**35**, 65) относят время ее построения к XI в., А. Л. Якобсон—к XIV (**122**, 120). Церковь неоднократно перестраивалась. Строительной надписи на ее стенах не сохранилось, но имеются многочисленные надписи о реконструкциях церкви***.

В черте генуэзской Кафы расположены также церковь Архангелов Михаила и Гавриила (1408 г.)**** и церковь св. Георгия

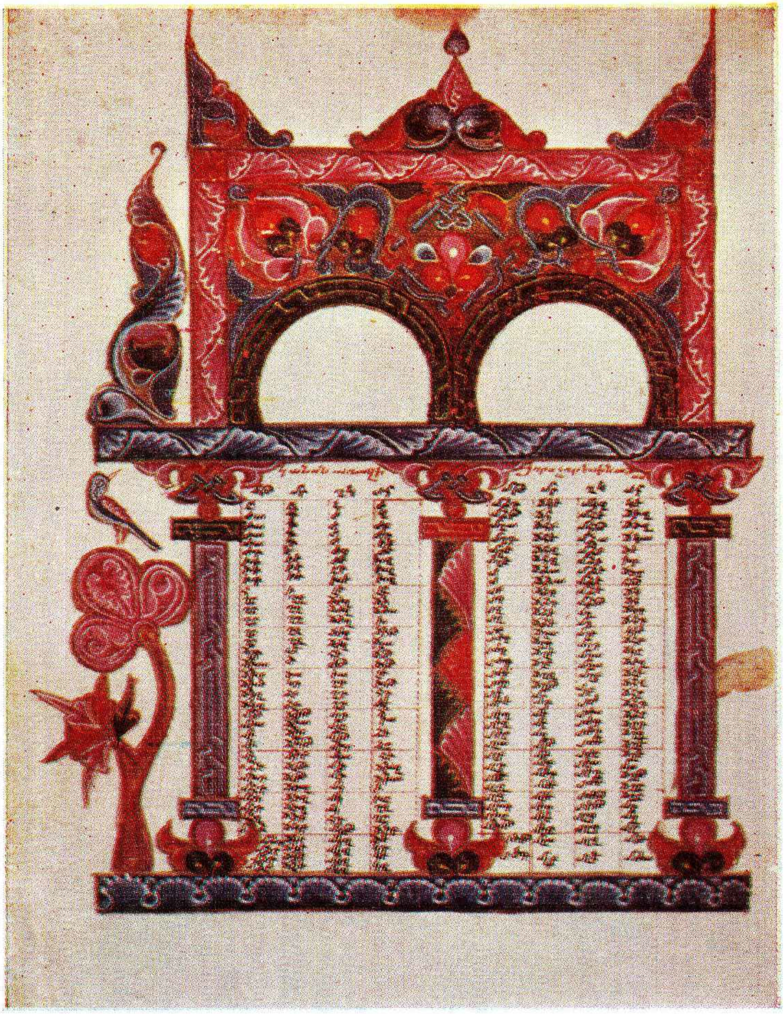
---

* Св. Сергия, Иоанна Крестителя, Архангелов Михаила и Гавриила, св. Григория Просветителя, св. Стефана, св. Георгия, Иоанна Богослова. По памятным записям армянских рукописей Крыма уточняются названия еще семнадцати армянских церквей, существовавших в Кафе: св. Анны, Богородицы, Вознесения, св. Тороса, св. Николая, св. Иакова, св. Креста, Воскресения, св. Антона, св. Симеона, Сорока Мучеников, св. Маркианоса, св. Оксента, св. Иоанна, св. Минаса, св. Троицы, Сретения. Существовали в Кафе и три монастыря: Гамчак, св. Антона, св. Минаса Гызылташ или Красный монастырь. Армянские церкви Сурхата (также по данным памятных записей): св. Богородицы, св. Симеона, св. Стефана, Воскресения, Григория Просветителя, св. Сергия, св. Хоранов, св. Креста (возможно, последний отождествлялся с монастырем того же названия). Монастыри Сурхата: св. Григория, св. Оксента, св. Георгия, св. Креста или Знамения (Сурб Хач).

** В 1267 г. между торговой буржуазией Генуи и татарами был заключен договор, согласно которому генуэзцы получили возможность основать в Крыму свои фактории.

*** Большой интерес представляет одна из надписей на внутренней стене церкви, повествующая о ее реставрации в 1888 г. и о деятельном участии при этом знаменитого мариниста И. К. Айвазовского: «Храм св. Сергия восстановлен из руин милостью Господа в году 1888 стараниями и на средства Хорена Степанэ, верховного наставника, которому помогли армянин по национальности, главный художник Ованнес Айвазовский и благочестивый народ армянский города Феодосии». Надпись издана Г. Григоряном (**65**, 300).

**** Церковь долгое время стояла в полуразрушенном виде. Видимо тогда упавший тимпан ее главного входа был перенесен в Краеведческий музей города Феодосии. Сейчас он находится в лапидарии, открытом недавно в помещении армянской церкви св. Сергия.



XIII

(XV в.)—обе были армяно-католическими. Как известно, армяне-католики считались равноправными с генуэзцами гражданами города и имели право строиться в генуэзской части Кафы.

Четыре армянские церкви, расположенные на Карантине, несмотря на проведенную недавно частичную реставрацию, находятся в запустении (особенно церковь Иоанна Богослова и небольшая часовня св. Григория).

Рельефы и фрески армянских церквей Крыма сохранились несравненно хуже рукописей. Если последние можно было хранить и прятать в годины войн и невзгод, то иначе обстояло дело с памятниками недвижимыми. Они несут на себе печать тех неблагоприятных и часто губительных для произведений искусства условий, которыми полна история крымского полуострова. И если при исследовании миниатюр мы имели дело с большим количеством рукописей, бережно хранимых поколениями, то, что касается рельефов и росписей, до нас дошли лишь жалкие остатки случайно уцелевших памятников. Поэтому выводы, которые мы попытаемся сделать относительно монументального искусства крымских армян, помимо нашего желания, будут иметь отрывочный и часто случайный характер.

Ознакомление со стоящими поныне семью армянскими церквами города Феодосии (кстати, больше и лучше всего армянские церкви сохранились в Феодосии), показывает, что все они в свое время были расписаны. Самая древняя из них—церковь св. Сергия (илл. 58). Внутренние стены ее покрыты темно-зеленой краской, а своды украшены рельефными шестиконечными звездами. Сотрудниками киевской реставрационной мастерской несколько лет назад начаты работы по реставрации церкви, во время которых были раскрыты местами два разновременных слоя росписей. Непосредственно под зеленой краской обнаружен слой с орнаментальными медальонами, напоминающими медальоны росписей Эчмиадзинского храма. К сожалению, состояние открытых реставраторами росписей неудовлетворительно и потому детальное сравнение орнаментов невозможно. Однако, намечающаяся близость их с орнаментальными медальонами эчмиадзинских росписей позволяет датировать этот средний слой приблизительно XVII в., временем, когда был исполнен первый слой эчмиадзинских фресок, отмеченных определенным проникновением в армянское искусство элементов персидского орнамента*. Сходные узоры

* *Элементы персидской орнаментики проникают в XVII в. в искусство* стран Закавказья и Ближнего Востока. Большое распространение получили они в это время и в искусстве Армении и Грузии.

7—618

намечаются и в медальонах среднего слоя росписей, раскрытого, в основном, на арке алтарной абсиды.

Самый нижний, первый слой фресок открыт в конхе алтарной абсиды и на своде. Датировать его XVI в. невозможно, так как это было время определенного застоя в культурной жизни крымских армян, который наступил после захвата в конце XV в. турками всего полуострова. Так что почти с полной уверенностью нижний слой фресок можно датировать XIV—XV вв.

В конхе алтарной абсиды с трудом, но все же различается композиция «Деисус» (Моление)—в центре изображен Христос и по сторонам от него, в позе моления за род человеческий, представлены богоматерь и Иоанн Креститель. К сожалению, современное состояние росписей не позволяет судить не только о былом колорите их, но даже о рисунке. Фактически с трудом различаются лишь темные и неясные очертания изображенных здесь фигур.

Датировке нижнего слоя росписей XIV—XV вв. не противоречит и сама система распределения сюжетов. На своде видны контуры пяти рельефно выступающих медальонов (один в центре, остальные вокруг него), также закрашенных зеленой краской. Один из них расчищен реставраторами и видно плохо сохранившееся изображение евангелиста с книгой в руке и в нимбе, представленного по пояс. Следовательно в остальных медальонах тоже были евангелисты, а в центральном мог быть или крест, или же Христос.

В церкви св. Сергия сохранилось много вделанных в стены плит с рельефными крестами, украшенными разнообразными орнаментальными узорами,—так называемые хачкары. Большинство их имеет надписи, часть которых датирована.

Особый интерес представляет небольшая каменная плита с рельефным изображением богоматери с младенцем Христом. Плоский рельеф с глубоко врезанными контурами сохранился плохо. Поверхность рельефа стерлась настолько, что на общем сером фоне стены он не сразу заметен. Однако удалось снять эстамп с рельефа, фотографию с которого было сделать легче, чем с самого рельефа (илл. 54). Контуры рельефа отличаются мягкостью глубоких пластичных линий. Богоматерь представлена почти в полный анфас. Очень выразительны ее красивые глаза (один наполовину стерся). Они полны выражения глубокой скорби, в них ощущается предчувствие тех тяжких испытаний, которые должны были выпасть на долю ее сына. Руки Марии, исключительно мягкого ри-

сунка с длинными, изящными, тонкими пальцами, нежно поддерживают младенца. Мягкостью отличается и трактовка складок одеяний.

На плите сохранилась датированная надпись заказчика: «Помяни пресвятая Богородица перед тобою грешного и отпусти грехи судакского торговца Улубека. Лета 936 (=1487)».

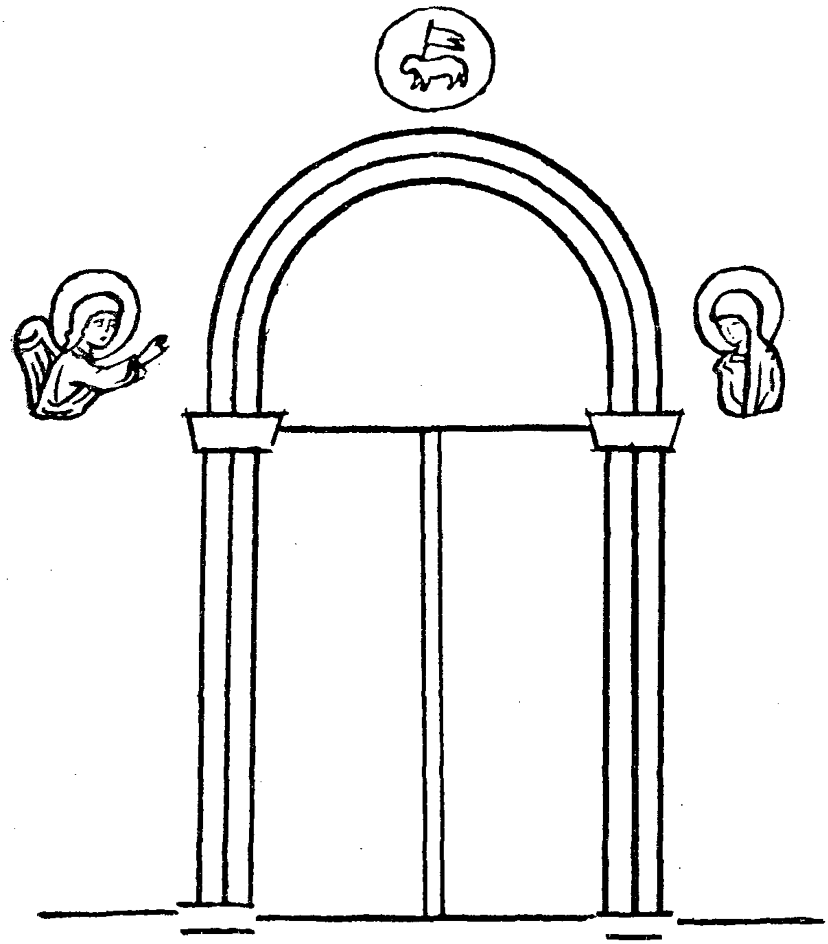
Поясные Одигитрии получили широкое распространение в итало-греческих, византийских и русских иконах. Происхождением своим этот образ обязан более ранним памятникам восточнохристианского искусства. В частности, в Армении, он известен уже в VI—VII вв. (**90**, т. 2, табл. 322; **59**, табл. 244, 272; **93**, 305—307).

Подобный образ Одигитрии, только стоящей во весь рост, представлен и в миниатюре Аракела (илл. 26) и на набойке обивки переплета армянской рукописи Крыма XIV в.

Другая армянская церковь города Феодосии—Архангелов Михаила и Гавриила, также сохранила на своих стенах остатки росписей (внутри) и рельефов (снаружи). Росписи ее совсем недавно были закрашены реставраторами белой краской. Нам довелось видеть эти рельефы до закраски. Верхний, более поздний слой, относился, видимо, ко времени не ранее XVII в., на что указывали крылатые головки ангелов в конхах абсид, а также переплетенные лентами гирлянды цветов. Нижний слой был в очень плохой сохранности и проступал лишь на выступах алтарной абсиды, где с трудом различались два овальных медальона с изображениями архангелов, которым была посвящена церковь. Судить о художественных достоинствах и стилистических особенностях этих изображений было трудно, поскольку краски сильно потемнели как от времени, так и от покрывавших их грязи и копоти. Различались, в основном, лишь контуры фигур архангелов довольно хорошего рисунка. На правой фигуре видны были следы оранжевой краски, которой был расцвечен хитон. Изображения архангелов, по всей вероятности, были современны постройке самого здания (1408 г.).

Снаружи, на западной стене у входа, сохранилось рельефное изображение богоматери (илл. 55). При реставрации полуразрушенных стен церкви наугад были вмонтированы, уже на новые места, как этот рельеф, так и другой с изображением агнца с лабарумом. Последний помещен теперь высоко, почти под кровлей церкви. Что касается рельефа богоматери, то он был, вероятно, частью композиции «Благовещение» и в таком случае должен был находиться с правой стороны от портала главного входа, слева же должно было быть также рельефное изображение архангела Гавриила. Поскольку церковь посвящена архангелам Гавриилу и Ми-

хаилу, то представление у главного портала одного из важнейших сюжетов, связанных с именем Гавриила, вполне закономерно.



Илл. XIV. Предполагаемое расположение рельефов вокруг главного портала церкви Архангелов в Феодосии (XV в.).

Богоматерь представлена в трехчетвертном повороте влево, что лишний раз указывает на первоначальное расположение рельефа—он должен был находиться с правой стороны от портала, так как это необходимо вытекает из логики композиционного построе-

ния (сейчас рельеф находится слева от портала). Можно предположительно восстановить прежний вид всей композиции. Никак не вяжущийся со своим теперешним положением под кровлей церкви, рельеф с изображением агнца с лабарумом скорее всего находился над люнетом главного портала (илл. XIV).

Образ богоматери на рельефе представляет собой иконографический тип, очень распространенный в миниатюрах армянских рукописей Крыма XIV—XV вв. Своею лиричностью, мягкостью исполнения и типажом он перекликается с изображениями Марии в миниатюрах Аракела. Овеянный живым дыханием почти реально трактованной девы, своею одухотворенной человечностью этот тип богоматери близок итальянским мадоннам. Последнее обстоятельство также указывает на XV в., как на наиболее вероятное время исполнения рельефа, ибо именно в период существования в Крыму итальянских колоний сильны были связи армян с итальянцами, что нашло свое отражение и в искусстве.

Из четырех армянских церквей, сохранившихся на территории Карантина, самая крупная и значительная по своему архитектурному строению—это церковь Иоанна Крестителя (илл. 65). Она была построена в 1348 г., и, вероятно, тогда же расписана. Позднее росписи были покрыты плотным слоем зеленовато-охристой краски. В 30-х годах экспедицией И. Грабаря (при участии Л. А. Дурново) были предприняты в Крыму поиски фресок Феофана Грека. Участники экспедиции расчистили в церкви Иоанна Крестителя небольшой кусочек первоначальной росписи, не оправдавшей их надежды. Нам же чрезвычайно интересно было убедиться в том, что церковь была расписана, хотя судить о содержании фресок и их художественных достоинствах пока не представляется возможным (отрытый фрагмент очень невелик: видны лишь складки одеяний трех стоящих фигур). Зато неплохо сохранились украшающие внутренние стены церкви рельефы, частично опубликованные А. Л. Якобсоном (**118**, 183, табл. 11). Рельефы представляют несомненный интерес как манерой исполнения, так и своеобразием иконографии. В конхе главной алтарной абсиды представлена целая рельефная композиция, что несколько необычно для христианских храмов, украшавшихся внутри обычно фресками или мозаиками. На это своеобразие обратил внимание и А. Л. Якобсон, указавший, что особенность эта характерна именно для армянских памятников средневековой архитектуры (**118**, 166—191). Рельефами украшены внутренние стены ряда церквей и в самой Армении (например, Спитакавор, Нораванк, Ованнаванк и др.).



Илл. XV. Апостолы, фрагмент рельефа в главной абсиде церкви Иоанна Крести теля, XIV в.

В конхе алтарной абсиды, в центре, над небольшим, узким окном видны неясные очертания погрудного изображения Христа, по сторонам от которого расположены по шесть апостолов (илл. XV).



Илл. XVI. Пророк Аггей, миниатюра из рукописи 1368 года, г. Казария, М., № 2705, стр. 277б.

Фигуры, находящиеся ближе к окну, сохранились намного хуже, так как они были больше подвержены губительному воздействию ветров, дождей и т. д. Рельефы же, расположенные дальше от окна, сохранились довольно хорошо, что позволяет судить о мастерстве исполнителя. Композиция иллюстрирует тайну Причащения. Апостолы, повернувшись друг к другу, проникнуты

предчувствием надвигающейся трагической развязки и как бы делятся охватившими их сомнениями и тревогой.

В отличие от характерного для армянской средневековой пластики плоскостного рельефа, составляющего как бы единое целое с поверхностью стены, скульптурная композиция церкви Иоанна Предтечи, выполненная в технике высокого рельефа, четко выделяется своими крупными объемами. С плоскостью стены ее связывает простой карниз, опоясывающий снизу все фигуры. При довольно явном стремлении к объемной трактовке, мастер подчеркивает четкие, несколько условные контуры, благодаря чему получается своеобразное сочетание принципов объемной и плоскостной моделировки.

Иконографические типы апостолов и их позы, с поднятой для благословения правой рукой, имеют аналогии с миниатюрами крымских рукописей. Для сравнения приведем изображение пророка из Библии № 2705 (1368 г.). Мы видим здесь довольно сходный с рельефным образ святого (илл. в тексте XVI).

Вторая армянская церковь, находящаяся на территории Карантина, посвящена Иоанну Богослову. Она очень скромна по своему оформлению, а изнутри уже давно забелена. В плане города Феодосии, составленном в 1784 г. после присоединения Крыма к России, указано, что это армянская церковь с фресками*. Вполне возможно, что под побелкой на сводах ее еще можно будет расчистить хотя бы фрагменты этих росписей**.

Довольно неплохо сохранились фрески в другой армянской церкви феодосийского Карантина, посвященной св. Стефану. В алтарной абсиде церкви и в конхе ее сохранились целые композиции—«Деисус» и «Евхаристия». Как верно подметила Н. Б. Салько (**106**), в стиле исполнения их заметна довольно ощутимая разница, позволяющая видеть здесь работу двух различных мастеров, Так, автор сцены «Деисус» работал в стиле так называемой греческой манеры, что было характерно для многих восточнохристианских и славянских памятников XIV в. Несколько вытянутые, стройные фигуры Христа, богоматери и Иоанна Крестителя написаны умелым талантливым мастером в широкой, смелой манере. Легко и свободно спадают вниз складки их одеяний. Лица почти полностью стерлись, но очертания голов и особенно изящного рисунка очень выразительных рук позволяют предположить что и лица были на-

* Фонды Краеведческого музея города Феодосии, ОСНФ, № 498.

** Стены церкви так попорчены от времени и досужего любопытства прохожих, что искать следы этих фресок можно лишь на ее сводах.

делены тою утонченностью и одухотворенностью, которые характерны для лучших произведений живописи XIV—XV вв. (илл. 56). По силе выразительности, тонкости и красоте рисунка с фресками церкви св. Стефана можно сопоставить миниатюры Аракела.

Иначе работал второй мастер, кисти которого принадлежат фигуры апостолов и Христа из «Евхаристии». Манера его работы более плоскостная, фигуры отличаются приземистостью, лики их близки по типам восточным образам (илл. 57). Этот мастер бо́льшее значение придает линиям, контурам, отчего стиль его приобретает более графический характер, особенно при сравнении с живописно трактованными фигурами «Деисуса».

Здесь же на восточной стене, по бокам от абсиды, шел полукругом ряд поясных изображений пророков, от которых сохранились лишь две с половиной фигуры. По стилю они близки апостолам из «Евхаристии». Хотя красочный слой фресок сильно поблек, все же можно отметить, что в колорите преобладали охристые тона, а для фона использован синий цвет, как и у большинства миниатюристов, работавших в Крыму.

Следы фресок сохранились и на западной стене, где была представлена большая композиция «Страшного суда», от которой сохранились: нижняя часть трона Христа с остатками предстоящих фигур, грешники и очертания шестокрылого серафима. Изображение «Страшного суда» на западной стене встречается в армянских церквах уже с X в. (Ахтамар, Татев и др.).

Наличие греческих надписей на фресках церкви св. Стефана послужило причиной того, что некоторые исследователи стали считать ее греческой. Так, Д. Марков в статье «Древнегреческая церковь в Феодосийском карантине» (**96**, 184—195) обосновывает свой вывод также и особенностями архитектурного строения церкви, имеющей широко выступающую наружу центральную абсиду. Однако такое же строение, с широко выступающей наружу восточной абсидой, имеют и другие армянские церкви Крыма (Иоанна Богослова, две армянские церкви села Тополевка). Как известно, народы средневекового, многонационального Крыма находились в таком тесном общении, что их культура и искусство приобретали много общих черт. Поэтому неудивительно, что архитектурные строения, возведенные здесь различными народами, нередко очень схожи между собой.

Церковь св. Стефана была построена армянами не позже первой половины XV в. Многочисленные сведения о ней, сохранившиеся в армянских источниках, до сих пор не публиковались на русском языке, а наличие на ее фресках греческих надписей приводи-

ло к ошибочному выводу о том, что церковь эта греческая (**106**; **96**).

В упоминавшемся уже плане города Кафы 1784 г. сказано о ней так: «Армянская церковь св. Стефана с фонтаном 1491 года». Фонтан этот и сейчас стоит рядом с церковью, но имевшиеся на нем датированные надписи теперь утеряны. На старой фотографии церкви* хорошо видно, что фонтан (родник) имел навершие в виде фронтона, на котором и были эти надписи (илл. 62). Надписи в свое время (в начале XIX в.) были прочтены М. Бжышкянцем и опубликованы. Первая из надписей гласила: «Сей родник построен в память Вардереса и супруги его Нур-Мелик в году 1491» (Эта надпись и упоминается в плане города Кафы). Следующая, более поздняя, повествовала о реставрации родника: «Восстановлен родник паломником Акопом в году 1643» (**11**, 355). Однако наиболее интересным является сведение, касающееся времени постройки церкви, сохранившееся в памятной записи одной армянской рукописи Крыма: «Получил сию рукопись господин Аветик... и вложил ее в достояние церкви св. Стефана, которую построил священник Хачатур, сын господина Григориса** в городе Кафе... Итак, написано сие в году 1456, 20 марта в день Цахказарда***. Никто пусть не пытается завладеть этой рукописью и изъять ее из церкви св. Стефана города Кафы... присвоить ее или продать, или передать в другую церковь» (**24**, т. 1,77).

Следовательно, церковь св. Стефана была построена до 1456 года. Точнее же до 1438 года, когда, как мы уже упоминали, на вселенский собор, созывавшийся во Флоренции, были особо приглашены представители армянского духовенства Кафы и среди последних—священник Симеон, посланец братии церкви св. Стефана (см. сноску на стр. 12).

Наличие же на фресках церкви греческих надписей свидетельствует лишь о том, что выполнялись они или при участии греческого мастера, или же по греческим образцам (последнее более вероятно).

Использование образцов в средневековом искусстве было явлением весьма распространенным. В частности, византийские об-

* Фотографию эту нам любезно предоставила бывшая сотрудница Краеведческого музея города Феодосии И. П. Приходько.

** Священник Хачатур был сыном именитого и богатого господина Григориса и, видимо, полученное наследство употребил на постройку церкви.

*** Цахказард—церковный праздник, соответствующий русскому вербному воскресенью.

разцы были в широком употреблении у многих народов, произведения которых нередко сопровождались греческими надписями. Так, греческие надписи имеются на целом ряде сербских и болгарских росписей, на древнерусских иконах, на росписях Грузии и др. Встречаются они и на армянских памятниках настенной и книжной живописи, исполненных как на территории самой Армении, так и в колониях.

Остатки фресок сохранились и на стенах главного храма армянского монастыря Сурб-Хач, близ Старого Крыма. На люнете входа из притвора в церковь представлена богородица с младенцем, а в главной абсиде сохранилась композиция «Деисус». Мягкие, нежные тона красок и образы персонажей росписи напоминают миниатюры Григора Сукиасанца*. Однако манера художника, исполнившего росписи, менее живописна, движения персонажей более скованы. Впрочем судить о ней сейчас трудно, так как росписи позднее обновлялись. Благодаря обильному осыпанию вторичного слоя местами обнажены фрагменты старой живописи, несомненно более благородного колорита и рисунка. О поновлении старой живописи говорит и О. Домбровский описавший росписи монастыря (**70**, 73—75)**.

Следы росписей заметны и в других армянских церквах, сохранившихся на территории Крыма.

Армянские церкви расписывались в Крыму и в XVII в. Об этом узнаем из «Хроники» Хачатура Кафаеци, который сообщает, что в 1620 году была расписана и освящена церковь св. Тороса. В этом сообщении Кафаеци перечисляет сюжеты фресок: «Написали [в церкви] образ Богородицы и святого Просветителя, и святого Саркиса-воина и сына его Мартироса, и чудотворца Минаса. А в святом хоране [абсиде] образ Богородицы с единородным Иисусом на лоне» (**30**, т. I, 200).

Большой интерес представляют рельефы, сохранившиеся на внутренних стенах армянской церкви Спасителя в селе Богатое (**120**). Здесь представлены некоторые из евангельских праздников. «Благовещение», «Крещение», «Распятие», «Воскресение». Послед-

---

* Сходство это подметила Л. Бойко, изучавшая армянские фрески. Крыма.

** В книге дана в общем верная оценка памятнику, лишь в описание его вкралась неточность. Переданные стилизовано две мутаки (длинные овальные подушки, широко распространенные на Востоке) автором приняты за зубчатое сияние (**70**, 74). Манера изображать святых, сидящими на одной или двух мутаках, стала в Армении традицией. Так представляли нередко богоматерь, но чаще евангелистов.

няя тема представляет особый интерес. Христос изображен стоящим на крышке своей гробницы в торжественной позе с лабарумом в руке. Подобное изображение «Воскресения» широко распространяется в более поздних памятниках. В Крыму же она появляется уже в XIV—XV вв., проникнув сюда, по-видимому, с Запада, где представление воскресшего Христа, выходящего из гробницы или стоящего на ней, встречается уже в памятниках XII—XIII вв. В армянском искусстве подобный тип «Воскресения» впервые появляется в Крыму. Мы находим его и на странице армянской рукописи из Кафы, написанной в XIV в., (илл. XVII).



Илл. XVII. «Воскресение», XIV в., М., №7647, стр. 92б.

В армянских памятниках Крыма встречаемся и с другими композициями, получившими здесь особое распространение. К числу их относятся изображения «Деисуса», «Евхаристии», агнца с лабарумом. Последнее из них появляется в Крыму под воздействием генуэзских памятников—агнца с лабарумом изображали нередко на своих гербах кафские консулы, он украшал также своды латинских церквей. По примеру последних, своды некоторых армянских церквей Крыма также украшены изображением агнца (на плафоне купола церкви Иоанна Предтечи, на стене церкви Архангелов, в куполе главной церкви монастыря Сурб Хач)*.

Орнаментальные мотивы рельефных украшений армянских церквей Крыма довольно скромны. К числу их относятся розетки, шестиконечные звезды, украшения в виде сталактитов, а также орнамент плетеного жгута, известный в Армении с раннего средневе-

* Встречающиеся в киликийском искусстве изображения агнца с лабарумом также связаны с западными влияниями. Известно, что Восточная церковь после Трулльского вселенского собора, состоявшегося в 642 г., запретила изображения Христа в виде агнца (81).

ковья. Позднее он проник в памятники сельджукского искусства, получив новое название «сельджукской цепи» (**100,** 362—371). Большинство орнаментальных мотивов архитектурных сооружений крымских армян находит аналогии в созданных ими иллюстрированных рукописях. Так, например, часто встречающиеся в рельефах розетки (илл. 59), отличающиеся четкостью и строгостью рисунка, нашли широкое применение в оформлении титульных листов рукописей, занимая нередко центральное место в заставках (илл. 2 б). Подобные розетки принадлежат к числу излюбленных узоров, употреблявшихся армянскими камнерезами, высекавших их не только на стенах храмов, но и украшавших ими хачкары.

Большого искусства достигли армянские мастера Крыма и в резьбе по дереву. Прекрасные образцы этого искусства сохранились до наших дней. Это две двустворчатые деревянные двери XIV века, резной деревянный карниз в церкви св. Сергия в Феодосии и более поздней работы (XVII в.?) деревянная резная дверь, тоже в Феодосии.

Наибольший интерес представляют две двери XIV в. Одна из них имеет три датированные надписи—1330 года, 1366 года и последняя XVII века. Обе створки этой двери пышно украшены растительным орнаментом, заключенным в чередующиеся восьмиконечные звезды и кресты. Данный орнамент принадлежит к числу наиболее распространенных в архитектурных памятниках Закавказья, Малой Азии и Ирана, начиная с XII в. Отдельные элементы его растительных узоров встречаются в Крыму и на стенах мечетей (возводившихся нередко армянскими мастерами).

Согласно сообщению историка Вартана, армянские переселенцы из Ани перевезли с собою в Крым резную деревянную дверь, установленную ими в церкви св. Сергия. Однако уже самая ранняя надпись на двери, относящаяся к 1330 году, повествует о том, что она была сделана специально для церкви св. Сергия города Кафы. Надо полагать, что сообщение Вартана относится к древним кусочкам, вмонтированным в двери, обнаружить которые удалось А. Ш. Мнацаканяну (**38**). Дверь находится сейчас в Краеведческом музее города Феодосии.

Сходные узоры украшают и другую деревянную дверь, также принадлежавшую церкви св. Сергия (илл. 60), исполненной, согласно сохранившейся на двери надписи, в 1371 году. Позднее дверь была перенесена в церковь Архангелов, а теперь хранится в Эрмитаже.

Техника, в которой выполнена резьба обеих дверей—двухслойная: сам орнамент, вырезанный из дерева, укреплен на плоском

деревянном поле, благодаря чему создается своеобразная игра света и тени, отчего орнамент приобретает живописность. Подобная техника резьбы получила широкое распространение в то время, так же как и сам тип растительных узоров из завитков с бутонами. Отголоски этого орнамента А. Л. Якобсон заметил и на ряде русских памятников: «Этот художественный прием, применительно к рассматриваемой орнаментике (автор имеет в виду орнаментику царских ворот Боровского Пафнутьего и Кирилло-Белозерского монастырей), был, как известно, блестяще развит в армянской монументальной декорировке XII—XIII вв., откуда орнаментика и прием ее воспроизведения перешли в мусульманское искусство Персии, а с другой стороны в сельджукское искусство Малой Азии и оттуда в Крым» (**121**, 232). В частности в Крыму, помимо упомянутых резных дверей, этот тип орнамента встречается и на обрамлении внутреннего портала армянской церкви Иоанна Предтечи и в узорах хоранов армянских рукописей Крыма (илл. 2б), где видим сходные орнаментальные формы из вьющихся растительных побегов.

Тот же прием резного орнамента, при различии типа узоров, видим и на деревянном карнизе XVI в. в церкви св. Сергия, принадлежавшем деревянной перегородке, отделявшей притвор от самой церкви, а также на более поздней (XVI—XVII вв.) резной двери, хранящейся сейчас в феодосийском краеведческом музее (последняя также является работой армянского мастера).

При исследовании миниатюрной живописи крымских армян мы отметили большую стилистическую разницу между памятниками XIV—XV вв. и XVI—XVII вв., обусловленную различиями исторических условий. То же можно сказать и о памятниках настенной живописи и о рельефах. Если в XIV—XV вв. они, освященные традицией, отличались строгостью и каноничностью, при высоком мастерстве исполнения, то в последующий период стремление возродить старые традиции сочетается с некоторым подражением произведениям европейского искусства, благодаря чему творения мастеров позднего времени приобретают некоторый эклектизм. Так, в орнаментальные формы проникают элементы стиля барокко— появляются характерные пышные растительные завитки с гирляндами цветов, перевитых лентами. Сюжетных изображений от этого периода не сохранилось, но широкое распространение получили кукольные, красивые, крылатые головки ангелов (до недавнего времени их можно было видеть в алтарной абсиде церкви Архангелов).

Если армяне, вступая в определенные отношения с другими народами, воспринимали некоторые элементы их культуры, то и народы эти, в свою очередь, многое заимствовали у армян. В частности, в Крыму мы встречаемся с массой примеров влияния армянской архитектуры на местную. Мотивы рельефных украшений армянских церквей Крыма находим на стенах и не армянских памятников полуострова. Упоминавшаяся уже выше так называемая «сельджукская цепь», украшения в виде розеток, шестиконечных звезд и сталактитов (последние встречаются и на наличниках дверей и в качестве сводчатых украшений в нишах, иногда на капителях)—все эти элементы были широко распространены в архитектурных памятниках Крыма. Они равно украшали памятники армянские, греческие, татарские, еврейские.

Местные крымские татары многое заимствовали у армян. Так ими были переняты у последних навыки ко многим видам ремесел. Более поздние керамические и ювелирные изделия Крыма, образцы которых хранятся сейчас в музеях крымских городов, украшены орнаментами, многие элементы которых имеют армянское происхождение.

Крымские армяне поддерживали торговые и культурные отношения также и с Московским государством. Отношения эти со временем ширились и крепли. Это не замедлило сказаться на искусстве как армян, так и русских. Так, в некоторых переплетах армянских рукописей Крыма XVII—XVIII вв. использованы работы русских мастеров. Это эмалевые медальоны с изображением евангелистов, Христа, Богоматери и других святых, имеющие русские надписи, или же чеканные работы по меди и серебру, иногда позолоченные.

И в русскую миниатюру стали проникать элементы из армянских иллюстрированных рукописей. Этот факт отмечен А. Н. Свириным в его книге «Древнерусская миниатюра»: «...в орнаментации ряда русских рукописей начала XVI века наблюдается присутствие мотивов, типичных для искусства книги древней Армении. Для объяснения этого явления надо принять во внимание, что в восточном Крыму, близ Феодосии (или древней Кафы), в XI веке возникли армянские колонии, достигшие большого расцвета в XIV веке и просуществовавшие до нового времени... Весьма вероятно, что армянские рукописи привозились в Москву и своей необыкновенной яркостью красок, поразительным разнообразием орнамента не могли не произвести впечатления на русских переписчиков и любителей книг» (**109**, 90).

* * *

На основе наследия и традиций многовекового национального искусства, а также восприняв культурные достижения своих новых соседей, крымские армяне сумели создать немало прекрасных произведений миниатюры и настенных украшений, внеся свой ощутимый вклад в историю армянского средневекового искусства.

Среди работавших здесь мастеров были люди, наделенные большим талантом, творения которых не потеряли силы своего воздействия и на современного зрителя. К числу их следует отнести Аракела, анонимного автора миниатюр рукописи Матенадарана № 2705, Григора Сукиасанца, Аветиса сына Натера, Ованнеса сына Степаноса и внука Натера, Кристосатура, Оксента, Тадеоса Авраменца, Нагаша Эолпэ, Николайоса Цахкарара, Хаспека и др.

Богатое наследие, оставленное нам жившими в Крыму армянами, свидетельствует о необычайной силе и творческой энергии народа, пускавшего глубокие корни во всякой благоприятной почве, давая чудесные ростки своей культуры в различных уголках мира.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ РУКОПИСЕЙ

№ п/п	Дата	Место создания рукописи	Содержание	Писец	Миниатюрист	Место хранения и № рукописи
1	2	3	4	5	6	7
1	XIII в.	Дразарк	Евангелие	—	—	Ереван, Матенадаран им. Маштоца, № 2629
2	XIII в.	Киликия	„	—	Аветик	№ 7644
3	1249 г.	„	„	Киракос	—	№ 7690
4	1307 г.	„	„	Левон, Степанос Гойнерицанц	Оксент (1451 г.)	№ 7691
5	1307 г.	Кафа	Гомилиарий	Симеон Бабердаци, Григор Сукиасанц, Авак, сын Мхитара	Маргиналы и заставки второй части рукописи исполнены Григором Сукиасанцем	Париж, Национальная библиотека, Арм. 116—118
6	1316 г.	Крым	Четьи-Минеи	Симеон дпир,	—	Арм. 180
7	1320 г.	Киликия	Евангелие	Аветис	8 художников, один из них—Саркис Пицак	Ереван, Матенадаран им. Маштоца, № 7651
8	1329 г.	г. Султания (Иран)	„	Авак	Авак	№ 7650
9	1332 г.	г. Сурхат (Старый Крым)	„	Григор Сукиасанц	Григор Сукиасанц	№ 7664
10	XIV в.	г. Коксу (Крым)	Сборник	Тертер Ереванци	Аракел	№ 8029
11	1342 г.	г. Сурхат	Евангелие	Натер	Аветис, сын Натера	Вена, библиотека, арм. мхитаристов № 849

1	2	3	4	5	6	7
12	1344 г.	г. Сурхат	Евангелие	Натер	2 художника, один из них—Аветис, сын Натера	Ереван, Матенадаран им. Маштоца, № 7637
13	1344 г.	„	„	Григор Сукиасанц	Григор Сукиасанц	№ 7048
14	1344 г.	„	Псалтирь	„	„	№ 7605
15	1344 г.	„	Евангелие	Симеон	—	№ 7588
16	1346 г.	„	„	Натер	Аветис, сын Натера	№ 7636
17	1347 г.	„	„	„	„	№ 7742
18	1347 г.	„	Лекционарий	Состенес	Аракел	Иерусалим, библиотека арм. Патриархата, № 22
19	1348 г.	„	Евангелие	Аветис, сын Натера	Аветис, сын Натера	Ереван, Матенадаран им. Маштоца, № 7857
20	1351 г.	Крым	„	Мкртыч	—	№ 7750
21	1352 г.	г. Сурхат	Манрусмунк (сборник сольных мелизматических песен)	Григор Сукиасанц	Григор Сукиасанц	№ 591
22	1352 г.	„	Евангелие	Степанос	—	№ 7598
23	1352 г.	мон. Кимчак (Крым)	Гомилиарий	Антон и Мелкисед	—	№ 7443
24	1352 г.	г. Кафа	Евангелие	Карапет	—	№ 7337
25	1356 г.	г. Сурхат	Лекционарий	Карапет	Аракел	№ 7408
26	1356 г.	„	Служебник	Григор Сукиасанц	Григор Сукиасанц	№ 3046
27	1357 г.	г. Кафа	Толкование праздников	Антон	—	№ 2039
28	1357 г.	г. Коксу	Евангелие	Ростакес	Давид	№ 7679
29	1358 г.	г. Сурхат	Лекционарий	Натер	—	№ 7435

1	2	3	4	5	6	7
30	1358 г.	г. Сурхат	Книга скорбных песнопений Григора Нарекаци	Аветис, сын Натера	Аветис, сын Натера	Тбилиси, Институт Рукописей им. К. Кекелидзе, Арм. 34
31	1358г .	г. Коксу	Евангелие	Ованнес	Ованнес	Венеция, библиотека арм. мхитаристов, № 112
32	1359 г.	г. Сурхат	Толкование праздников	Натер, Маркос, Григор,	—	Ереван, Матенадаран им. Маштоца, № 2040
33	1359 г.	г. Кафа	Сборник	Антон	—	Иерусалим, библиотека арм. Патриархата, № 773
34	1360 г.	„	Лекционарий	Карапет	Аракел	Ереван, Матенадаран им. Маштоца, № 7741
35	1363 г.	г. Сурхат	Сборник	Степанос, сын Натера	Аветис, сын Натера	Лондон, Британский музей, Арм. 100
36	1363 г.	Крым	Лекционарий	Ованнес	—	Ереван, Матенадаран им. Маштоца, № 7430
37	1363 г.	„	„	„	—	№ 7404
38	1365 г.	г. Сурхат	„	Аветис, сын Натера	Аветис, сын Натера	№ 4656
39	1365 г.	г. Кафа	„	Карапет	—	№ 7458
40	1367 г.	г. Сурхат	Библия	Григор Torосанц	—	№ 352
41	1368 г.	г. Болонья, г. Казария, г. Кафа	„	Степанос, сын Натера, Николайос Цахкарар (1660 г.)	Аракел (XIII в.), анонимный художник (XIV в), Николайос Цахкарар (1660 г.)	№ 2705
42	1368 г.	г. Кафа	Книга канонов	Магакия	—	№ 659
43	1371 г.	г. Сурхат	Лекционарий	Степанос	—	№ 7474
44	1371 г.	„	„	Ованнес	Аветис, сын Натера	№ 7449

1	2	3	4	5	6	7
45	1372 г.	сел. Шахншах (Крым)	Лекционарий	Натер	—	№ 7432
46	1374 г.	г. Сурхат	„	Маркос	—	№ 7438
47	1375 г.	Крым	Евангелие	Степанос Севаглхонц	—	№ 7547
48	1381 г.	г. Сурхат	Лекционарий	Степанос, сын Натера	—	№ 7477
49	1381 г.	г. Кафа	„	Карапет	—	№ 7447
50	1384 г.	„	„	Ованнес, Маркос, Степанос, Ованнес	—	№ 7402
51	1391 г.	Крым	„		Степанос, сын Натера, и Ованнес, сын Степаноса и внук Натера	№ 7446
52	1401 г.	г. Кафа	Книга скорбных песнопений Григора Нарекаци	Степанос, сын Натера	Ованнес, сын Степаноса и внук Натера	№ 3863
53	1410 г.	Крым	Григор Татеваци, Книга вопрошений	Симеон	—	№ 856
54	1414 г.	г. Кафа	Маштоц (Требник)	Григор	—	№ 7873
55	1420 г.	„	Евангелие	Кристосатур	Кристосатур	№ 7686
56	1428 г.	„	Хазовый (невменный) сборник церковных песнопений	„	„	Париж, Национальная библиотека, Арм. 81
57	1428 г.	„	Шаракноц (сборник богослужебных канонических песен армянской церкви)	„	„	Арм. 323
58	1429 г.	„	„	„	„	Арм. 69
59	1430 г.	„	Жития святых отцов	Тадеос Авраменц	Тадеос Авраменц	Иерусалим, библиотека арм. Патриархата, № 285

1	2	3	4	5	6	7
60	1431 г.	г. Кафа	Лекционарий	Кристосатур	Кристосатур	Ереван, Матенадаран им. Маштоца, № 7434
61	1431 г.	"	Шаракноц	Ованнес	—	№ 6122
62	1432 г.	"	Манрусмунк	Кристосатур	Кристосатур	№ 2387
63	XV в.	Крым	Евангелие	—	—	№ 7849
64	1435 г.	г. Кафа	Манрусмунк	Оксент	Оксент	№ 2400
65	1434 г.	"	Календарь	"	"	№ 7728
66	1437 г.	Крым	Григор Татеваци, Толкование евангелия	"	"	№ 1394
67	1441 г.	г. Кафа	Календарь	Мартирос	"	№ 7203
68	1449 г.	"	Григор Татеваци Толкование псалмов	"	—	№ 1203
69	XV в.	Крым	Евангелие	Ваграм	—	№ 7831
70	1466 г.	г. Кафа	Гандзаран (сборник сольных праздничных песнопений)	Ованнес	—	№ 8373
71	1467 г.	"	Четьи-Минеи	Мартирос	Мелитэ	№ 7433
72	1575 г.	"	Шаракноц	Нагаш Эолпэ	Нагаш Эолпэ	№ 3243
73	1636 г.	"	Четьи-Минеи	Ованнес	Хаспек	№ 7382
74	1643 г.	"	"	Аветик, Микаэл	"	№ 7409
75	1645 г.	"	Служебник	Хаспек	"	№ 7794
76	1647 г.	"	"	Николайос Цахкарар	Николайос Цахкарар	№ 2444
77	1649 г.	"	Евангелие	"	"	№ 7665
78	1650 г.	"	"	"	"	№ 6673
79	1651 г.	"	Сборник	"	"	№ 10366
80	1651 г.	"	Евангелие	"	"	№ 289

	2	3	4	5	6	7
81	1652 г.	г. Кафа	Евангелие	Николайос Цахкарар	Николайос Цахкарар	№ 6992
82	1653 г.	„	Четьи-Минеи	Минас	„	№ 9489
83	1653 г.	„	Псалтырь	Николайос Цахкарар	„	№ 2484
84	1653 г.	„	Евангелие	„	„	№ 8177
85	1654 г.	„	„	„	„	№ 7698
86	1654 г.	„	„	„	„	№ 9798
87	XVII в.	„	Гандзаран	„	„	№ 424
88	1655 г.	„	Библия	„	„	№ 7623
89	1656 г.	„	Евангелие	„	„	№ 8315
90	1656 г.	„	„	„	„	№ 2534
91	1656 г.	„	Четьи-Минеи	„	„	№ 7367
92	1659 г.	„	Гандзаран	„	„	№ 4183
93	1661 г.	„	Маштоц	„	„	№ 8170
94	1664 г.	„	Шаракноц	Аветик	„	№ 7984
95	1666 г.	„	Евангелие	Николайос Цахкарар	„	№ 7618
96	1666 г.	„	„	Оваким	Хаспек	№ 7968
97	1667 г.	„	„	Варданес	Николайос Цахкарар	№ 10420
98	1668 г.	„	Библия	Варданес, Степанос	„	№ 2706
99	1668 г.	„	Евангелие	Хачатур	Хаспек	№ 6606
100	1669 г.	„	Четьи-Минеи	Аветик	Николайос Цахкарар	№ 7396
101	1675 г.	„	Четьи-Минеи	Хаспек	Хаспек	№ 7357
102	1677 г.	„	Евангелие	„	„	№ 7765
103	1679 г.	„	„	Николайос Цахкарар	Николайос Цахкарар	№ 210
104	1682 г.	„	Лекционарий	Аствацатур	Хаспек	№ 7414
105	1684 г.	„	Евангелие	Николайос Цахкарар	Николайос Цахкарар	№ 6341
106	1688 г.	„	„	„	„	№ 312
107	1690 г.	„	Четьи-Минеи	Асватур	Давид	№ 7442

1	2	3	4	5	6	7
108	1691 г.	г. Кафа	Евангелие	Николайос Цахкарар	Николайос Цахкарар	№ 7680
109	1691 г.	„	„	Петрос	Петрос и анонимный миниатюрист	№ 8365
110	1693 г.	„	„	Николайос Цахкарар	Николайос Цахкарар и Давид	№ 7685
111	1727 г.	„	„	Кристосатур	Кристосатур	№ 5592

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Աբրահամյան Ա.**, *Համառոտ ուրվագիծ հայ գաղթավայրերի պատմության, Երևան, 1964։*

Абраамян А., Краткий очерк истории армянских переселений, Ереван, 1964.

2. **Աբրահամյան Վ.**, *Արհեստները Հայաստանում 4—18-րդ դդ., Երևան, 1956։*

Абраамян В., Ремесла в Армении в IV—XVIII вв., Ереван, 1956.

3. **Ազարյան Լ.**, *Կիլիկյան մանրանկարչությունը 12—13-րդ դդ., Երևան, 1964։*

Азарян Л., Киликийская миниатюра XII—XIII вв., Ереван, 1964.

4. **Ալիշան Ղ.**, *Հայ-Վենետ, կամ առընչութիւնք հայոց ի Վենետաց, Վենետիկ, 1896։*

Алишан Г., Связи армян с венецианцами, Венеция, 1896.

5. **Ալիշան Ղ.**, *Հայապատում, Վենետիկ, 1902։*

Алишан Г., Айапатум, Венеция, 1902.

6. **Ալիշան Ղ.**, *Պատկերուսույց գիրք, «Բազմավէպ», 1896, էջ 289—293, 348—352, 385—397, 446—450։*

Алишан Г., Книга прорисей, «Базмавэп», 1896, стр. 289—293, 348—352, 385—397, 446—450.

7. **Ալպոյաճյան Ա.**, *Պատմութիւն հայ գաղթականութեան, Հ. Բ., Կահիրե, 1955։*

Алпоячян А., История армянских переселений, т. II, Каир, 1955.

8. **Ակինյան Ն.**, *Սարգիս վարդապետ կաֆայեցի, «Հանդէս ամսօրեայ» 1936, № 4—6։*

Акинян Н., Вардапет Саркис Кафский, «Андес Амсореа», 1936, № 4—6.

9. **Ավետիքյան Գ.**, *Բացատրութիւն շարականաց, Վենետիկ, 1814։*

Аветикян Г., Толкование шараканов, Венеция, 1814.

10. **Ավետիսյան Ա.**, *Գլաձորի մանրանկարչական դպրոցը, Երևան, 1972։*

Аветисян А., Гладзорская школа миниатюры, Ереван, 1972.

11. **Բժշկյանց Մ.**, *Ճանապարհորդութիւն ՚ի Լեհաստան եւ յայլ կողմանս բնակեալս ՚ի հայկազանց սերելոց ՚ի նախնեաց Անի քաղաքին, Վենետիկ, 1830։*

Бжышкянц М., Путешествие в Польшу и другие места, населенные армянами, выходцами из Ани, Венеция, 1830.

12. **Գևորգյան Ա.**, *Ընդօրինակման արվեստը Ղրիմի, Նոր Ջուղայի և Կոնստանտինոպոլսի հայկական մանրանկարներում, դիսերտացիա։*

Геворкян А., Искусство копирования армянских миниатюр по памятникам Крыма, Новой Джульфы и Константинополя, диссертация.

13. *Գիրք որ կոչի Յայսմաւուրք, Էջմիածին, 1730։*

Книга, называемая Четьи-Минеи, Эчмиадзин, 1730.

14. **Եգանյան Օ., Զեյթունյան Ա., Անթաբյան Փ.,** *Ցուցակ ձեռագրաց Մաշտոցի անվան Մատենադարանի, ՀՀ. Ա (1965), Բ (1970)։*

Еганян О., Зейтунян А., Антабян П., Каталог рукописей Матенадарана им. Маштоца, тт. I (1965), 2 (1970).

15. **Երեմյան Ա.,** *Մանրանկարիչ Յովհաննէս քհնյ. (15-րդ դար), էջեր միջնադարի հայ նկարչության պատմությունից, «Պայքար», Վատերտաուն, 1966, № 2(14), էջ 55, 56։*

Еремян А., Миниатюрист священник Ованнес (XV в.). Страницы из истории армянской средневековой живописи, «Пайкар», Ватертоун, 1966, № 2 (14), стр. 55, 56.

16. **Զաքարյան Լ.,** *Թարգմանչաց ավետարանի մասին, «Պատմա-բանասիրական հանդես», Երևան, 1969, № 2։*

Закарян Л., О Евангелии Таргманчац, «Историко-филологический журнал», Ереван, 1969, № 2.

17. **Զուլալյան Մ.,** *Ջալալիների շարժումը և հայ ժողովրդի վիճակը օսմանյան կայսրության մեջ (16—17 դդ.), Երևան, 1966։*

Зулалян М., Движение джелалиев и положение армянского народа в Османской империи (XVI—XVII вв.), Ереван, 1966.

18. **Թամանյան Յու.** *Ղրիմի Սուրբ Խաչ վանքը, «Էջմիածին», 1969, Է—Ը։*

Таманян Ю., Монастырь Сурб Хач в Крыму, «Эчмиадзин», 1969, 7—8.

19. **Թումանյան Պ.,** *Ղրիմի հայերը, «Արոր», 1911, № 9—12։*

Туманян П., Крымские армяне, «Арор», 1911, № 9—12.

20. **Իշխանյան Ռ.** *Նորը հայ հնագույն տպագրությունների վերաբերյալ, «Բանբեր Մատենադարանի», Երևան, 1964, № 7։*

Ишханян Р., Новое о первенцах армянского книгопечатания, «Банбер Матенадарана», Ереван, 1964, № 7.

21. *Լիակատար վարք եւ վկայաբանութիւն սրբոց, Վենետիկ, 1810։*

Полное собрание житий и свидетельств, Венеция, 1810.

22. **Խաչիկյան Լ.,** *Արհեստագործության վիճակը ու զարգացման աստիճանը Հայաստանում 10—14-րդ դդ., «Տեղեկագիր հասարակական գիտությունների», Երևան, 1958։*

Хачикян Л., Состояние и степень развития ремесел в Армении X—XIV вв., «Вестник общественных наук», Ереван, 1958.

23. **Խաչիկյան Լ.,** *ԺԴ դարի հայերեն ձեռագրերի հիշատակարաններ, Երևան, 1950։*

Хачикян Л., Памятные записи армянских рукописей XIV в., Ереван, 1950.

24. **Խաչիկյան Լ.,** *ԺԵ դարի հայերեն ձեռագրերի հիշատակարաններ, Երևան, ՀՀ. Ա (1955), Բ (1958), Գ (1967)։*

Хачикян Л., Памятные записи армянских рукописей XV в., Ереван, тт. I (1955), 2 (1958), 3 (1967).

25. **Խաչիկյան Լ.,** *Գլաձորյան համալսարանը և նրա սաների ավարտական ատենախոսությունները, «Երևանի պետական համալսարանի գիտական աշխատություններ», հ. 23, Երևան, 1946։*

Хачикян Л., Гладзорский университет и выпускные речи его воспитанников, «Научные труды Ереванского государственного университета», т. XXIII, Ереван, 1946.

26. Խաչիկյան Լ., *Էջեր համշինահայ պատմությունից, «Բանբեր Երևանի համալսարանի», Երևան, 1969, № 2։*

Хачикян Л., Страницы из истории хемшинских армян, «Вестник Ереванского университета», Ереван, 1969, № 2.

27. Կոստանյան Կ., *Նոր ժողովածու, միջնադարյան հայոց տաղեր ու ոտանավորներ, պրակ Ա, Գ, Թիֆլիս, 1892։*

Костанян К., Новый сборник, средневековые армянские песни и стихотворения, ч. 1, 3, Тифлис, 1892.

28. Կորխմազյան Է., *Մատենադարանի № 7645 ձեռագրի մանրանկարների հեղինակները, «Պատմա-բանասիրական հանդես», Երևան, 1972, № 2։*

Корхмазян Э., Авторы миниатюр рукописи Матенадарана № 7645, «Историко-филологический журнал», Ереван, 1972, № 2.

29. Հակոբյան Հ., *Սիմեոն Արճիշեցին՝ Վասպուրականի մանրանկարչական դպրոցի վաղ շրջանի ներկայացուցիչ, «Բանբեր Մատենադարանի», Երևան, 1962, № 6։*

Акопян Г., Симеон Арчишеци—представитель раннего периода Васпураканской школы миниатюры, «Банбер Матенадарани», Ереван, 1962, № 6.

30. Հակոբյան Վ., *Մանր ժամանակագրություններ, հ. Ա., Երևան, 1951։*

Акопян В., Мелкие хроники, т. I, Ереван, 1951.

31. Հայ ժողովրդի պատմություն, հ. 4, Երևան, 1972։

История армянского народа, т. 4, Ереван, 1972.

32. Հովսեփյան Գ., *Նյութեր և ուսումնասիրություններ հայ արուեստի և մշակոյթի պատմութեան, պրակներ Ա (Երուսաղեմ, 1936), Բ (Նյու Յորք, 1943), Գ (Նյու Յորք, 1944)։*

Овсепян Г., Материалы и исследования по истории армянского искусства и культуры, кн. 1 (Иерусалим, 1936), кн. 2 (Нью-Йорк, 1943), кн. 3 (Нью-Йорк, 1944).

33. Հովսեփյան Գ., *Յիշատակարանք ձեռագրաց, հ. Ա, Անթիլիաս, 1951։*

Овсепян Г., Памятные записи рукописей, т. I, Антилиас, 1951.

34. Մարտիրոսյան Ա., *Մարտիրոս Ղրիմեցի, Երևան, 1958։*

Мартиросян А., Мартирос Крымеци, Ереван, 1958.

35. Միքայելյան Վ., *Ղրիմի հայկական գաղութի պատմություն, Երևան, 1964։*

Микаелян В., История армянской колонии в Крыму, Ереван, 1964.

36. Միքայելյան Վ., *Հայ-իտալական առնչություններ, Երևան, 1974։*

Микаелян В., Армяно-итальянские связи, Ереван, 1974.

37. Մնացականյան Ա., *Հայկական զարդարվեստ, Երևան, 1951։*

Мнацаканян А., Армянская орнаментика, Ереван, 1951.

38. Մնացականյան Ա., *Անմոռաց հուշարձաններ, «Գրական թերթ», Երևան, 1968, նոյեմբեր, 15։*

Мнацаканян А., Незабываемые памятники, «Гракан терт», Ереван, 1968, ноябрь, 15.

39. Մնացականյան Ա., *Զեկուցում, որը կարդացվել է Մատենադարանի գիտական նստաշրջանում, նվիրված Լ. Ա. Դուրնովոի հիշատակին, 1973։*

Мнацаканян А., Доклад, читанный на научной сессии Матенадарана, посвященной памяти Л. А. Дурново, 1973.

40. Մնացականյան Ս., *Հայկական ճարտարապետության Սյունիքի դպրոցը, Երևան, 1960։*

Мнацаканян С., Сюникская школа армянской архитектуры, Ереван, 1960.

41. Շահազիզ Ե., *Պատմական պատկերներ, Թիֆլիս, 1903։*

Шахазиз Е., Исторические картины, Тифлис, 1903.

42. Շնորհալի Ն., *Թուղթ ընդհանրական, Էջմիածին, 1865։*

Шнорали Н., Всеобщее послание, Эчмиадзин, 1865.

43. Ոսկյան Հ., *Ցուցակ հայերէն ձեռագրաց մատենադարանին մխիթարեանց ի Վիեննա, հ. 2, Վիեննա, 1963։*

Воскян А., Каталог армянских рукописей библиотеки мхитаристов в Вене, т. 2, Вена, 1963.

44. Պալճյան Ա., *Պատմութիւն կաթողիկէ վարդապետութեան ի հայս եւ միութեան նոցա ընդ հռոմեական եկեղեցւոյ ի Ֆլորենտեան սինհոդոսի, Վիեննա, 1879։*

Палчян А., История католической миссии среди армян и унии их с римской церковью на флорентийском соборе, Вена, 1878.

45. Պողարյան Ն., *Մայր ցուցակ սրբոց Յակոբյանց, հ. Ա, (Երուսաղեմ, 1966), հ. Բ (Երուսաղեմ, 1967), հ. Գ. (Երուսաղեմ, 1968)։*

Погарян Н., Главный каталог рукописей церкви св. Иаковов, т. I (Иерусалим, 1966), т. 2 (Иерусалим, 1967), т. 3 (Иерусалим, 1968).

46. Ջավախ, *Ղրիմի հայերի մասին, «Նոր դար», 1891, № 28, 76։*

Джавах, О крымских армянах, «Нор дар», 1891, № 28, 76.

47. Սարգսյան Բ., *Մայր ցուցակ հայերէն ձեռագրաց մատենադարանի Մխիտարեանց ի Վենետիկ, հ. Բ, Վենետիկ, 1914։*

Саргсян Б., Главный каталог армянских рукописей библиотеки мхитаристов в Венеции, т. 2, Венеция, 1914.

48. Սրվանձտյան Գ., *Թորոս աղբար, Կ. Պոլիս, գ. Բ, 1884։*

Срвандзтян Г., Торос агбар, Константинополь, кн. 2, 1884.

49. Ստեփանէ Խորէն., *Ղրիմի Սուրբ Խաչ վանքը, Ս. Պետերբուրգ, 1891։*

Степанэ Хорен, Крымский монастырь Сурб Хач, СПб., 1891.

50. Տաշյան Հ., *Ցուցակ հայերեն ձեռագրաց մատենադարանի Մխիթարեանց ի Վիեննա, հ. 1, Վիեննա, 1896։*

Ташян А., Каталог армянских рукописей библиотеки мхитаристов в Вене, т. I, Вена, 1896.

51. Տեր-Աբրահամյան Հ., *Պատմություն Խրիմու, Թեոդոսիա, 1865։*

Тер-Абраамян А., История Крыма, Феодосия, 1865.

52. Փորքշեյան Խ., *Երբ է կատարվել հայերի մուտքը Ղրիմ, «Պատմա-բանասիրական հանդես», Երևան, 1962, № 2։*

Поркшеян Х., Когда произошло переселение армян в Крым, «Историко-филологический журнал», Ереван, 1962, № 2.

53. *Քուշներյան Ք., Պատմութիւն գաղթականութեան Խրիմու Հայոց, Վենետիկ, 1895։*
Кушнерян К., История переселения крымских армян, Венеция, 1895.
54. *Քյուրտյան Ա., Նյութեր հայ գեղարվեստի պատմութեան համար, «Անահիտ», թ. 3, եր. 32, 1936։*
Кюртян А., Материалы для истории армянского искусства. «Анаит», 1936 № 3, стр. 32, 1936.
55. **Айналов Д.,** Эллинистические основы византийского искусства, СПб., 1900.
56. **Айналов Д.,** Византийская живопись XIV столетия, Птг., 1917.
57. Апокрифические сказания о жизни Иисуса Христа, «Памятники древней христианской письменности», М., 1860.
58. **Баллер Э.,** Преемственнсcть в развитии культуры, М., 1969.
59. **Банк А.,** Византийское искусство, М.—Л., 1966.
60. **Барсамов Н.,** Феодосия. Историко-краеведческий очерк, Симферополь, 1957.
61. **Бертье-Делагард А.,** Исследование некоторых недоуменных вопросов средневековья в Тавриде, ИТУАК, Симферополь, 1920.
62. **Брун Ф.,** Черноморье, Одесса, 1880.
63. **Геворкян А.,** Армянский миниатюрист XVII в. Никогос Цахкарар, «Вестник общественных наук», № 3 (322), Ереван, 1970.
64. **Геворкян А.,** Искусство копирования армянских миниатюр по памятникам Крыма, Новой Джульфы и Константинополя (XVII в.), Автореферат, Ереван, 1972.
65. **Григорян Г.,** Армянские эпиграфические надписи Крыма, «Историко-филологический журнал», Ереван, 1971, № 3.
66. **Греков Б., Якубовский А.,** Золотая орда, Л., 1937.
67. **Губоглу М.,** Турецкий источник 1740 г. о Валахии, Молдавии и Украине, «Восточные источники», М., 1964.
68. **Дживелегов А.,** Армяне и Россия, М., 1906.
69. **Дживелегов А.,** Торговля на западе в средние века, СПб., 1904.
70. **Домбровский О.,** Фрески средневекового Крыма, Киев, 1966.
71. **Дрампян Р.,** Армянская миниатюра и книжное искусство, «Очерки по истории искусства Армении», М—Л., 1939.
72. **Дрампян Р.,** Из истории армянской миниатюры XIII—XIV вв., «Известия АН Арм. ССР», Ереван, 1948, № 5.
73. **Дрампян И.,** Творчество армянского миниатюриста конца XVI начала XVII в. Акопа Джугаеци, Автореферат, М., 1970.
74. **Дурново Л.,** Краткая история древнеармянской живописи, Ереван, 1957.
75. **Дурново Л.,** Древнеармянская миниатюра, альбом, Ереван, 1952.
76. **Дурново Л.,** Армянская миниатюра, альбом, Ереван, 1967.
77. **Зевакин Е., Пенчко Н.,** Очерки по истории генуэзских колоний, «Исторические записки», М., 1938, № 3.
78. **Зевакин Е., Пенчко Н.,** Из истории социальных отношений в генуэзских колониях, «Исторические записки», М., 1940, № 7.

79. **Измайлова Т.**, Армянская рукопись, написанная в Генуе в 1325 году и ее серебряный оклад 1347 года, «Византийский временник», т. XX. М.—Л., 1961.
80. **Измайлова Т.**, Армянские иллюстрированные рукописи Эрмитажа, «Труды Государственного Эрмитажа», т. X, М—Л., 1969.
81. История святых вселенских соборов, вып. 1, еп. Иоанн, М., 1871; вып. 2, А. Лебедев, М., 1876.
82. **Каждан А.**, Византийская культура, М., 1968.
83. **Каковкин А.**, Серебряный оклад 1255 г. Евангелия 1249 г., «Банбер Матенадарана», Ереван, 1969, № 9.
84. **Колли Л.**, Падение Кафы, ИТУАК, т. 54.
85. **Кондаков П.**, Иконография богоматери, тт. 1, 2, СПб., 1914—1915.
86. **Корхмазян Э.**, О времени постройки армянской церкви св. Стефана в Феодосии, «Вестник общественных наук АН Арм. ССР, 1975, № 2.
87. **Кучук-Иоаннесов Х.**, Древние армянские рукописи из Крыма, ИТУАК, № 47.
88. **Кучук-Иоаннесов Х.**, Старинные армянские надписи и старинные армянские рукописи в пределах юго-западной Руси и в Крыму, «Древности восточные», т. 2, вып. 3, М., 1903.
89. **Кучук-Иоаннесов Х.**, Старинные армянские надписи и армянские рукописи, находящиеся в пределах России, «Древности восточные», т. IV, М., 1912
90. **Лазарев В.**, История византийской живописи, тт. I, 2, М., 1947—1948.
91. **Лазарев В.**, Этюды о Феофане Греке, «Византийский временник», т. IX М., 1955.
92. **Лазарев В.**, Древнерусские художники и методы их работы, «Древнерусское искусство XV начала XVI в.», М., 1963.
93. **Лазарев В.**, Византийская живопись, (сборник статей), М., 1971.
94. **Лазарев В.** Происхождение итальянского возрождения, т. 1., М., 1956, т. 2, М., 1959.
95. **Манандян А.**, О торговле и городах Армении, Ереван, 1930.
96. **Марков Н.**, Древнегреческая церковь в Феодосийском Карантине, ИТУАК, № 48, 1912.
97. **Меликсет-Бек Л.**, Старинные армянские надписи в музее Общества истории и древностей в Одессе, Тифлис, 1912.
98. **Микаелян Г.**, История Киликийского Армянского государства, Ереван, 1952.
99. **Мурзакевич Н.**, История генуэзских поселений в Крыму, Одесса, 1837.
100. **Орбели И.**, Проблема сельджукского искусства, Изобранные труды, Ереван, 1963.
101. Памятники древней христианской письменности в русском переводе, т. I, Апокрифические сказания о жизни господа Иисуса Христа и его пречистой матери, СПб., 1860.
102. **Покровский Н.**, Очерки памятников христианского искусства и иконографии, СПб., 1910.

103. **Покровский Н.,** Евангелие в памятниках иконографии, СПб., 1892.
104. **Попова О.,** Новгородская живопись раннего XIV века и палеологовское искусство», в кн. «Византия, южные славяне и древняя Русь, Западная Европа», М., 1973.
105. Проблема взаимосвязи культур в эпоху средневековья.
106. **Салько Н.,** Уникальный памятник средневековой живописи, «Образотворче мистецтво», № 1, Киев, 1973 (на укр. яз.).
107. **Света Я.,** После Марко Поло, М., 1968.
108. **Свирин А.,** Миниатюра древней Армении, М.—Л., 1939.
109. **Свирин А.,** Древнерусская миниатюра, М., 1950.
110. **Скржинская Е.,** Новые эпиграфические памятники средневекового Крыма, «История и археология средневекового Крыма,» М., 1958.
111. **Старокадомская М.,** Русское торговое население генуэзской Каффы, М., 1958.
112. **Токарский Н.,** Архитектура Армении IV—XIV вв., Ереван, 1961.
113. **Тунман Н.,** Крымское ханство, Симферополь, 1936.
114. Устав генуэзских колоний в Черном море, изданный в Генуе в 1449 году, ЗООИД, т. V.
115. **Ушинский К.,** Педагогические статьи. Собрание сочинений, т. 1, М.—Л., 1948.
116. **Халпахчьян О.,** Армяно-русские культурные отношения и их отражение в архитектуре, Ереван, 1957.
117. **Юзбашян К.,** Анийская рукопись 1298 г., «Вестник Ереванского университета», Ереван, 1971, № 2.
118. **Якобсон А.,** Армянская архитектура в Крыму, «Византийский временник», т. VIII, М.—Л., 1956.
119. **Якобсон А.,** Средневековый Крым, М.—Л., 1964.
120. **Якобсон А.,** Армянский монастырь XIV века близ Белогорска в Крыму, «Историко-филологический журнал», Ереван, 1964, № 4.
121. **Якобсон А.,** Художественные связи Московской Руси с Закавказьем и Ближним Востоком в XVI в., «Древности московского Кремля», М., 1971.
122. **Якобсон А.,** Крым в средние века, М., 1973.
123. **Conybeare F.,** A cataloque of the armenian manuscripts in the British Museum, London, 1913.
124. **Der Nersessian S.,** Manuscrits armeniens illustrés des 12-e, 13-e et 14-e siecles, Parls, 1936.
125. **Der Nersessian S.,** Armenian manuscripts in the Freer Gallery of art, Washington, 1963.
126. **Der Nersessian S.,** *Լ. Ազարյան, Կիլիկյան մանրանկարչություն 12—13-րդ դդ., գրախոսություն,* „Revue des études arméniennes“, t. 2, nouvele serie, Paris, 1965.
127. **Der Nersessian S.,** Le carnet de modeles d'un miniaturiste arménien, „Armeniaca“, Venise, 1969.

128. **Der Nersessian S.,** Armenian Manuscripts in the Walters Art Gallery Baltimore, London, 1973.
129. **Diringer D.,** The illuminated book, its history and production, London, 1955.
130. **Dournovo L.,** Miniatures arméniennes, Paris, 1960.
131. **Izmailova T.,** L'iconographie du manuscrit 2877, „Revue des études arméniennes", t. 8, nouvele serie, Paris, 1971.
132. **Izmailova T.,** Le manuscrit enluminé d'Ani de 1298, „Revue des études armeniennes", t. 8, nouvele serie, Paris, 1971.
133. **Izmailova T.,** Le manuscrit enluminé de 1292, „Revue des études arméniennes", t. 9, nouvele serie, Paris, 1972.
134. **Kurz O.,** Three armenian miniatures in the Fitswilliam Museum, Cambridze, 1969.
135. **Macler F.,** Cataloque des manuscrits armeniens et georgiens de la Bibliotheque Nationale, Paris, 1918.
136. **Macler F.,** Armenie et Crimee, „Notice de manuscrits l'Art Byzantin, chez les Slaves les Baklans". Paris, 1930.
137. **Millet G.,** Recherches sur l'iconographie de l'evangile aux 14-e, 15-e et 16-e siecles, Paris, 1916.
138. **Talbot Rice,** Art Byzantin, Paris, 1959.
139. **Tchobanian A..** La Roseraie d'Armènie, t. 2, Paris, 1923.
140. **Heide und Helmut Buschhausen,** Die illuminierten armenischen Haudschriften der Mechitharisten—congregation in Wien, Wien, 1976.

ИЛЛЮСТРАЦИИ

б) СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ В КОНЦЕ КНИГИ

24. Езник Кохбаци (философ V в.), XIV в., г. Коксу, М., № 8029, стр. 178б.
25. Богоматерь с младенцем, XIV в., г. Коксу, М., № 8029, стр. 220б.
26. Богоматерь и лоно Авраамово, 1332 год, г. Сурхат, М., 7664, стр. 297б.
27. Изгнание торгующих из храма, 1332 год, г. Сурхат, М., № 7664, стр. 350б.
28. Евангелист Иоанн с Прохором, 1332 год, г. Сурхат, М., № 7664, стр. 342б.
29. Евангелист Иоанн с Прохором, XIIIв., гр. Евангелие, Нац. библиотека в Вене, № 300.
30. Пир у Ирода и танец Саломеи, 1332 год, г. Сурхат, М., № 7664, стр. 154б.
31. «Явление ангела женам», 1332 год, г. Сурхат, М., № 7664, стр. 125а.
32. «Вход Христа в Иерусалим», 1332 год, г. Сурхат, М., № 7664, стр. 180б.
33. Четыре евангелиста, 1368 год, г. Казария, М., № 2705, стр. 334б.
34. «Вознесение», 1401 год, г. Кафа, М., № 3863, стр. 1а, миниатюрист—Ованнес.
35. Успение Иоанна Богослова, 1401 год, г. Кафа, М., № 3863, стр. 313б, миниатюрист—Ованнес.
36. «Распятие», 1401 год, г. Кафа, М., № 3863, стр. 107б, миниатюрист—Ованнес.
37. Хоран, 1420 год, г. Кафа, М., № 7686, стр. 2а, миниатюрист—Кристосатур.
38. Хоран, XIII в., Киликия, М., № 7644, стр. 2а.
39. Евангелист Матфей, 1420 год, г. Кафа, М., № 7686, стр. 13б, миниатюрист—Кристосатур.
40. Евангелист Матфей, XIII в., Киликия, М., № 7644.
41. Евангелист Матфей, 1451 год, г. Кафа, М., № 7691, стр. 12б. миниатюрист—Оксент.
42. Отшельник Павел, 1430 год, г. Кафа, библиотека арм. Патриархата в Иерусалиме, № 285, миниатюрист—Тадеос Авраменц.
43. Св. Антоний, 1430 год, г. Кафа, библиотека арм. Патриархата в Иерусалиме, № 285, миниатюрист—Тадеос Авраменц.
44. Евангелист Марк, 1375 год, Крым, М., № 7547, стр. 80б.
45. Евангелист Матфей, 1655 год, г. Кафа, М., № 7623, миниатюрист—Николайос Цахкарар.
46. Евангелист Матфей, XIII в., Киликия, М., № 2629.
47. Видение Иоанна, 1655 год, г. Кафа, М., № 7623, стр. 476б, миниатюрист—Николайос Цахкарар.
48. Видение Иоанна, XIII—XIV вв., Болонья, М., № 2705, стр. 580б.
49. «Преображение», 1650 год, г. Кафа, М., № 6673, стр. 56, миниатюрист—Николайос Цахкарар.
50. Христос на тетраморфном престоле, серебряный оклад, работа Николайоса Цахкарара, XVII в., М., № 2534.
51. Евангелист Матфей, 1666 год, г. Кафа, М., № 6606, стр. 19б, миниатюрист—Хаспек.
52. «Поклонение волхвов», XVII в., г. Кафа, М., № 8365.
53. Хоран с портретом Карпиана, 1666 год, г. Кафа, М., № 6606, стр. 8а, миниатюрист—Хаспек.

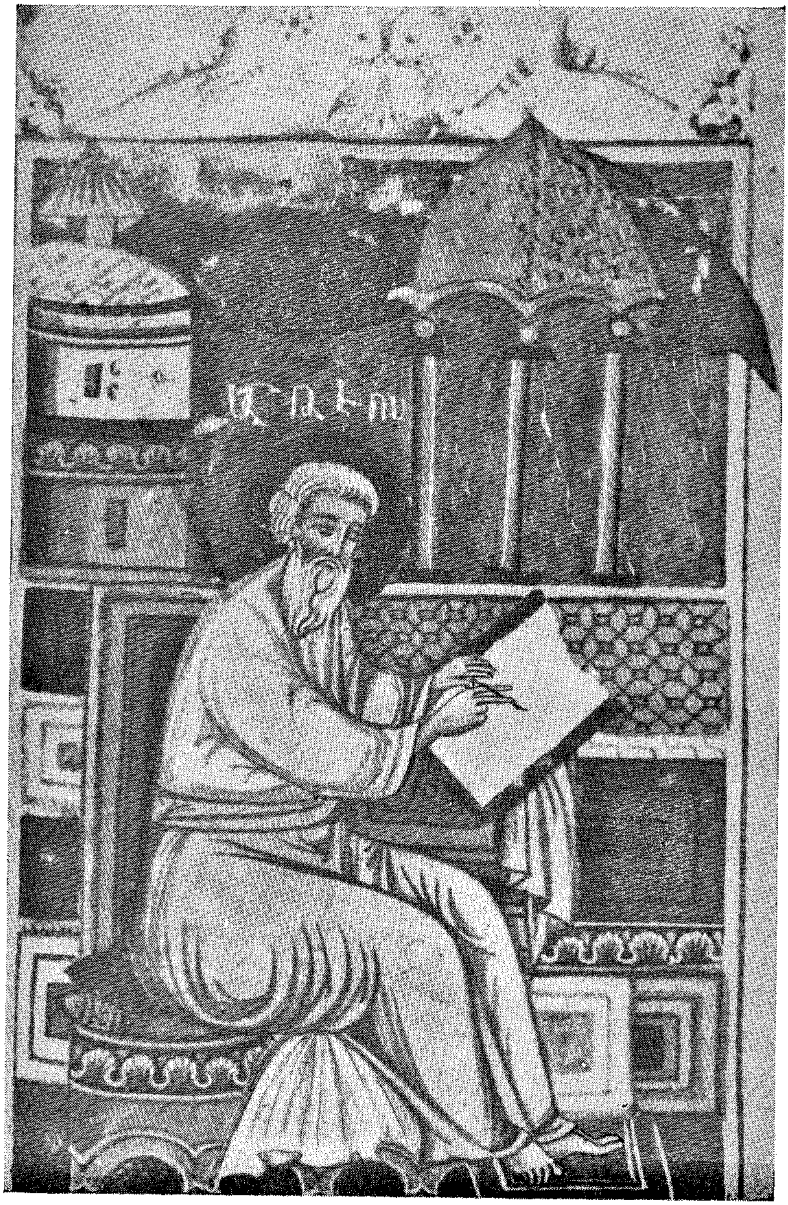
54. Богоматерь с младенцем, рельеф на внутренней стене арм. церкви св. Сергия в Феодосии, 1487 год.
55. Богоматерь с младенцем, рельеф на внутренней стене арм. церкви Архангелов в Феодосии, XV в.
56. Мария, фрагмент росписи в арм. церкви св. Стефана в Феодосии, XIV—XV вв.
57. Апостолы, фрагмент росписи в арм. церкви св. Стефана в Феодосии, XIV—XV вв.
58. Армянская церковь св. Сергия *(սբ. Սարգիս)* в Феодосии.
59. Рельеф на арке колокольни при церкви св. Сергия.
60. Резная деревянная дверь из церкви св. Сергия.
61. Армянский монастырь Сурб Хач в Старом Крыму, старый снимок.
62. Армянская церковь св. Стефана в Феодосии, XIV—XV вв.
63. Армянская церковь св. Георгия в Феодосии, XV в.
64. Армянская церковь архангелов Гавриила и Михаила в Феодосии, 1304 г.
65. Армянская церковь Иоанна Крестителя в Феодосии, 1348 г.
66. Портал армянской церкви Спасителя *(սբ. Փրկիչ)* в селе Богатое, XIV в.
67. Армянский фонтан в Феодосии.
68. Развалины армянской церкви в Феодосии (ныне не существует, старый снимок).



1a



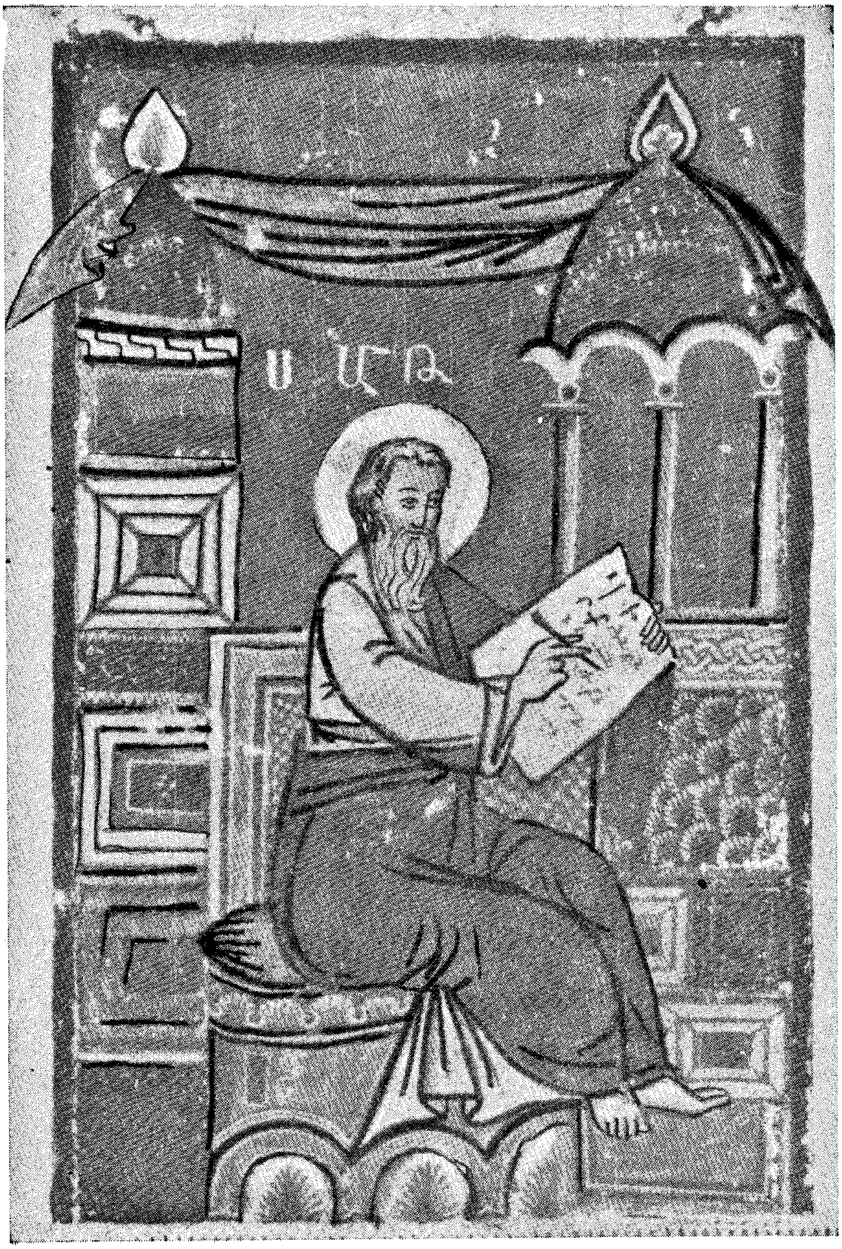
16



2a



26



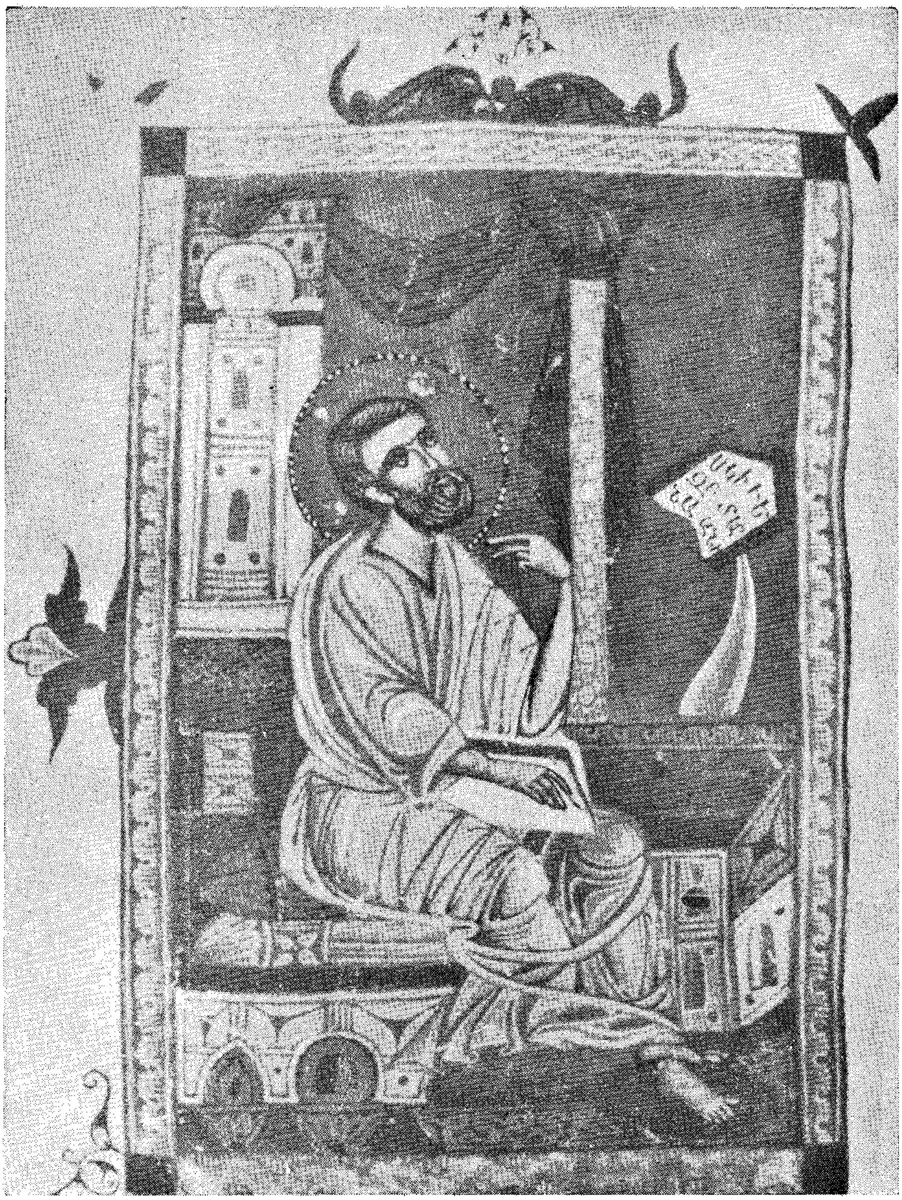
3



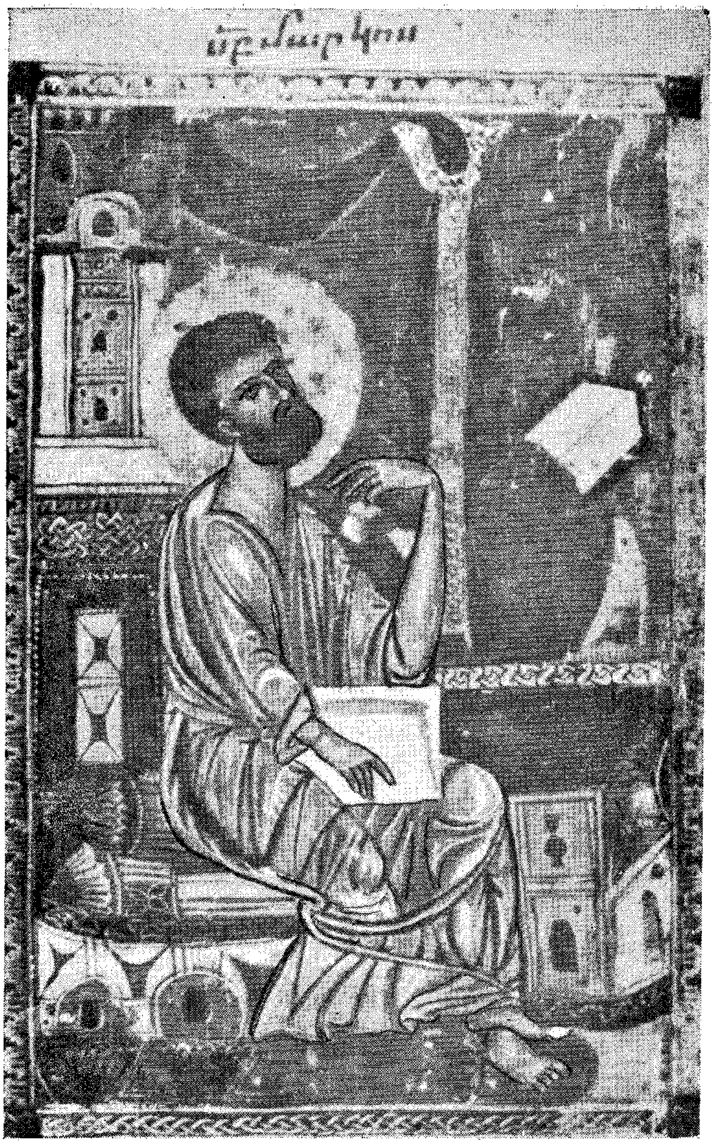
4



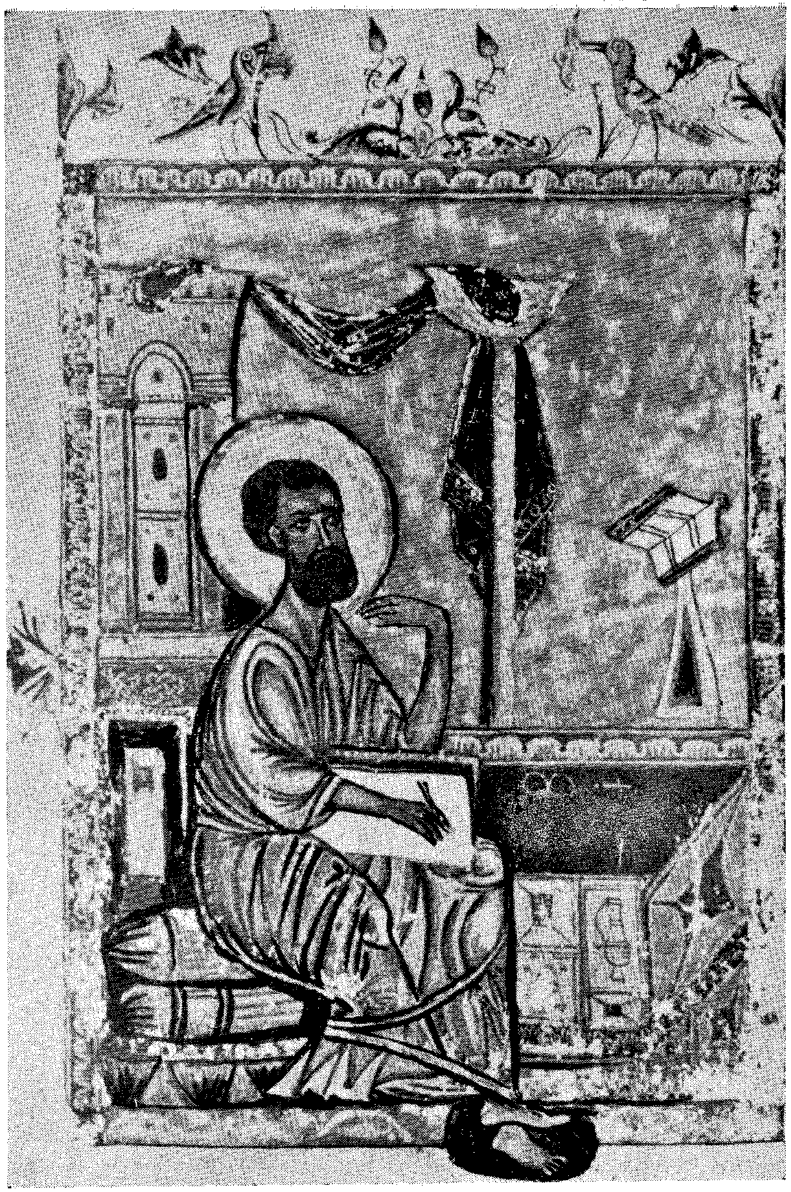
5



6



7



8



9



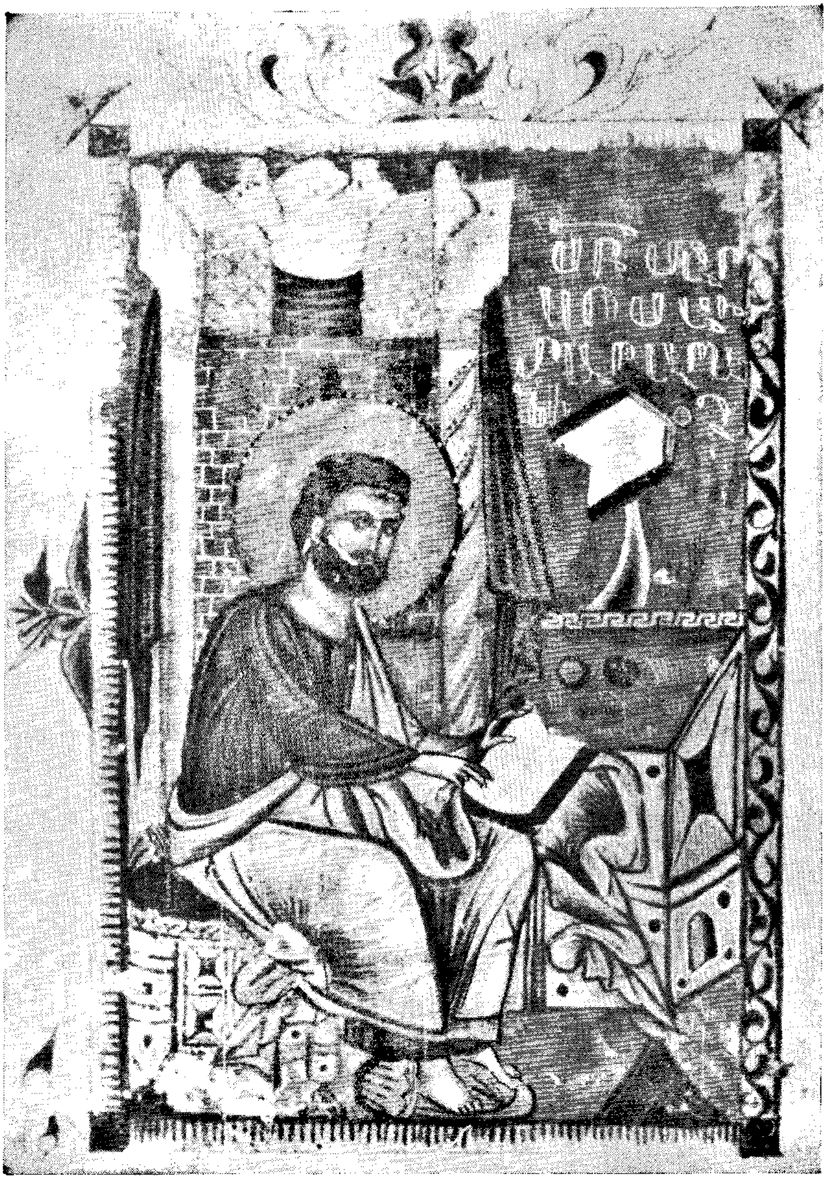
10



11



12



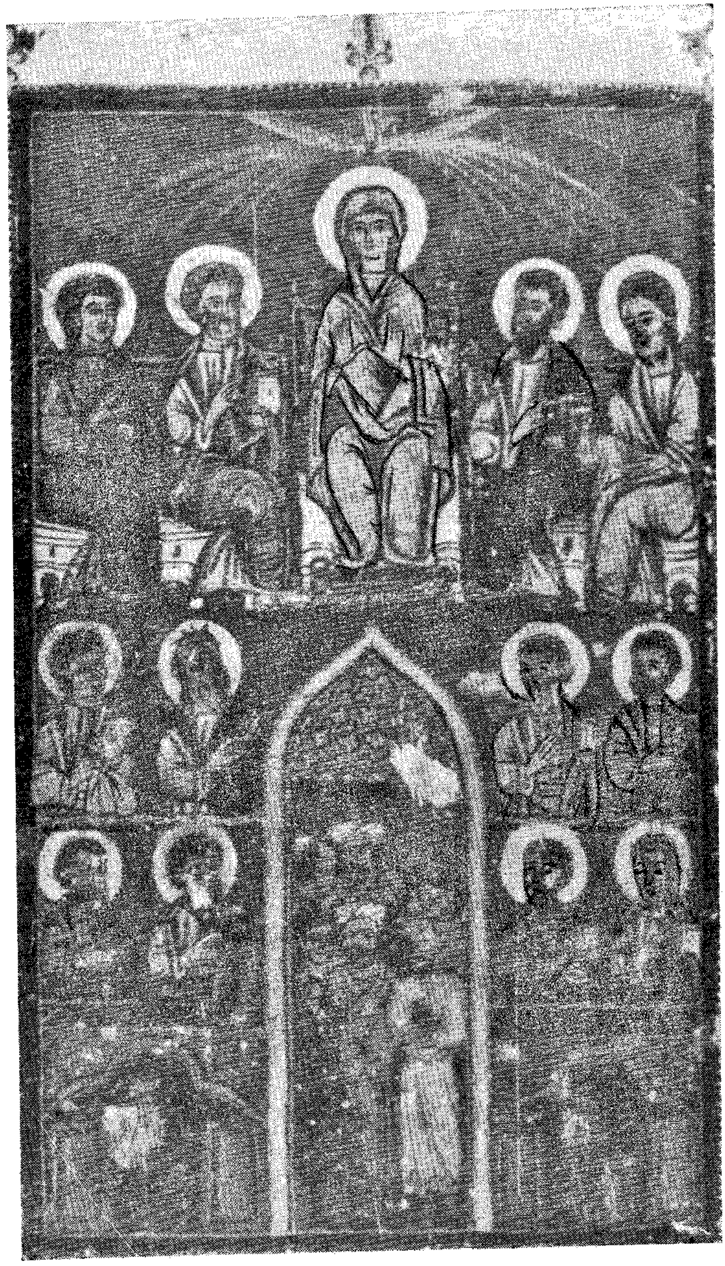
13



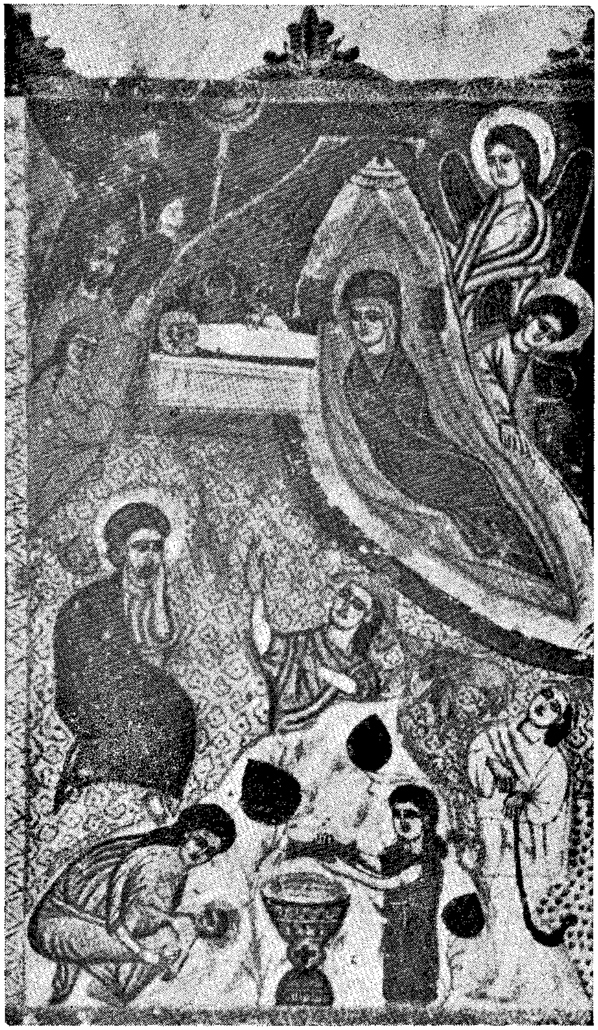
14



15



16



17





19



20



21



22







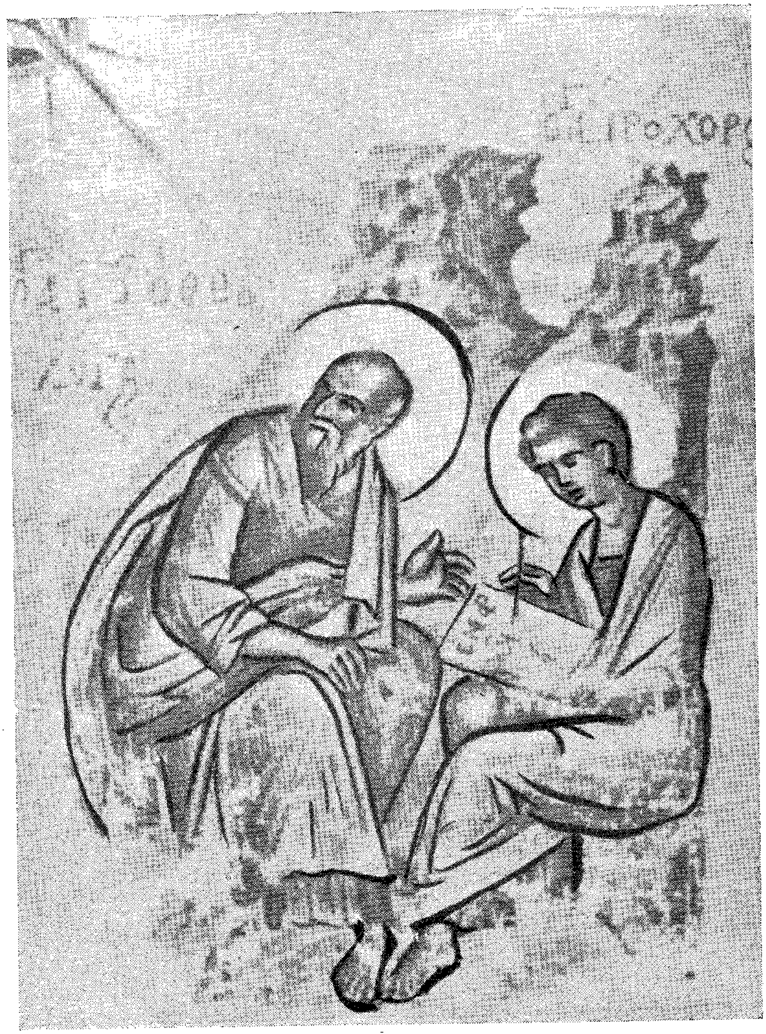
25





27





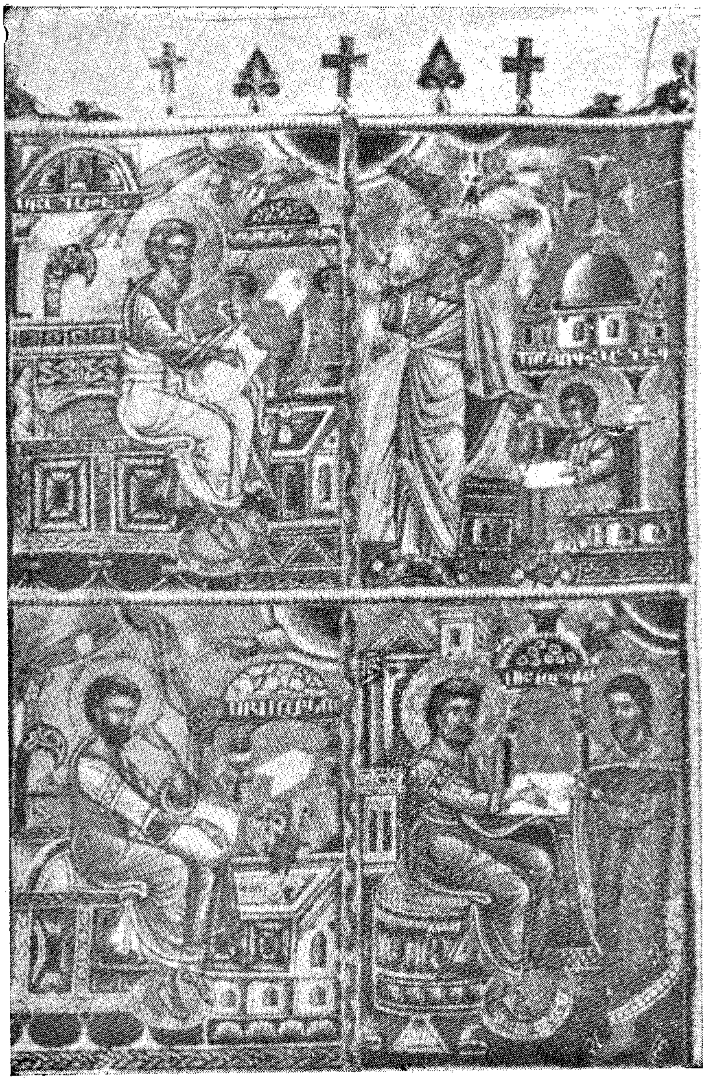
29





31

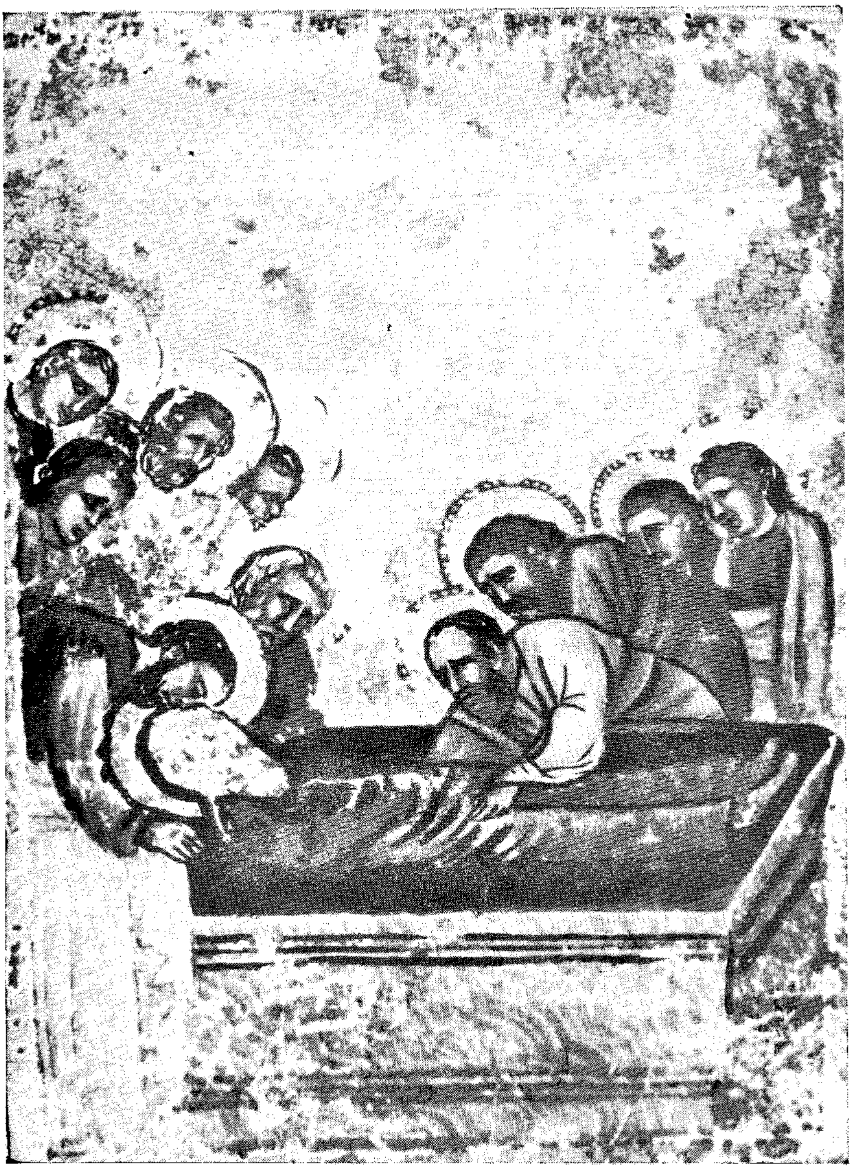




33



34



35



36



37



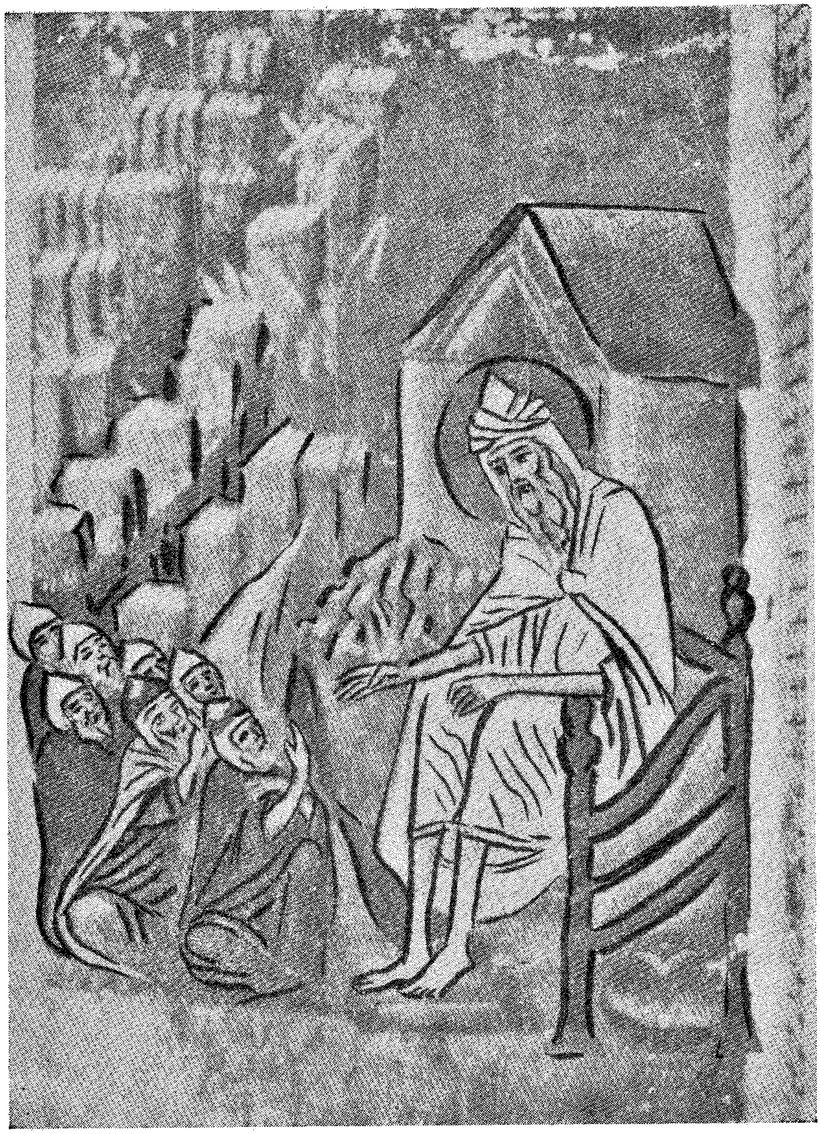


39

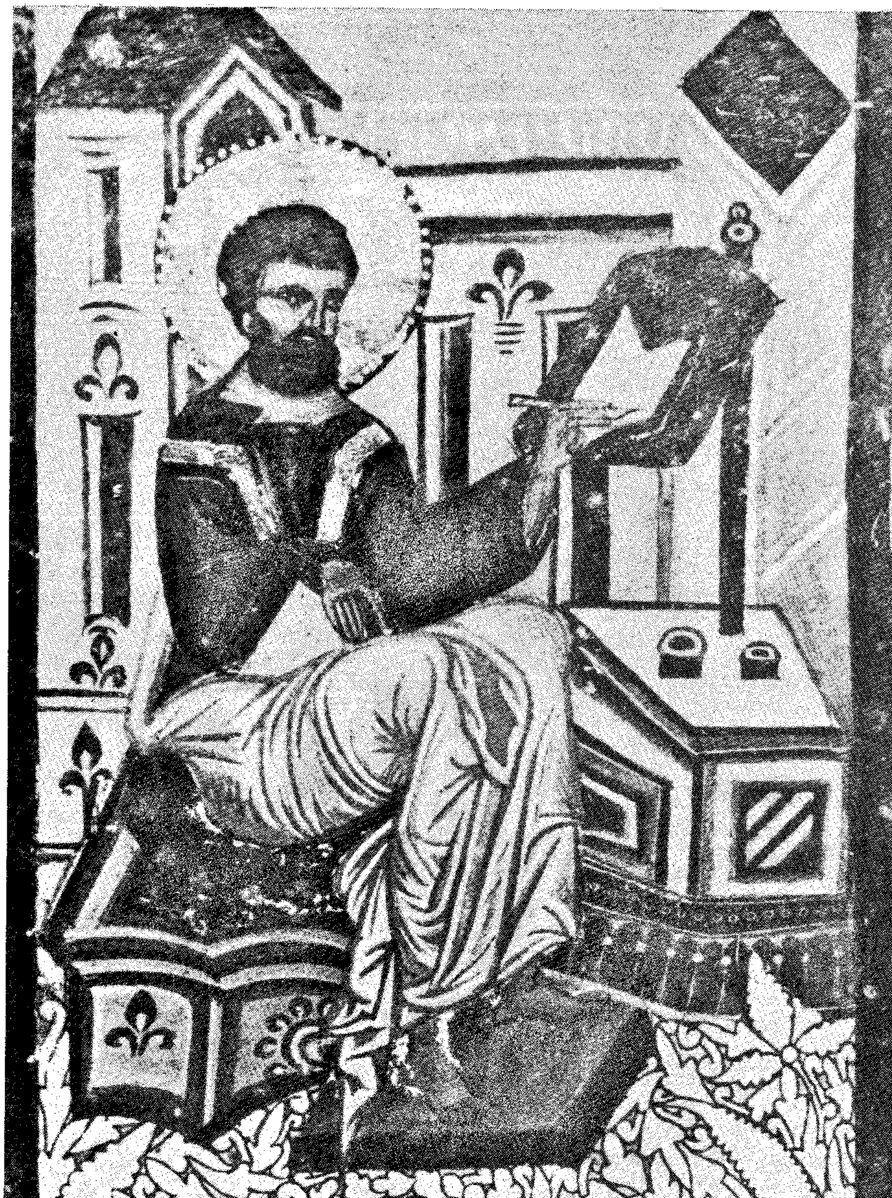






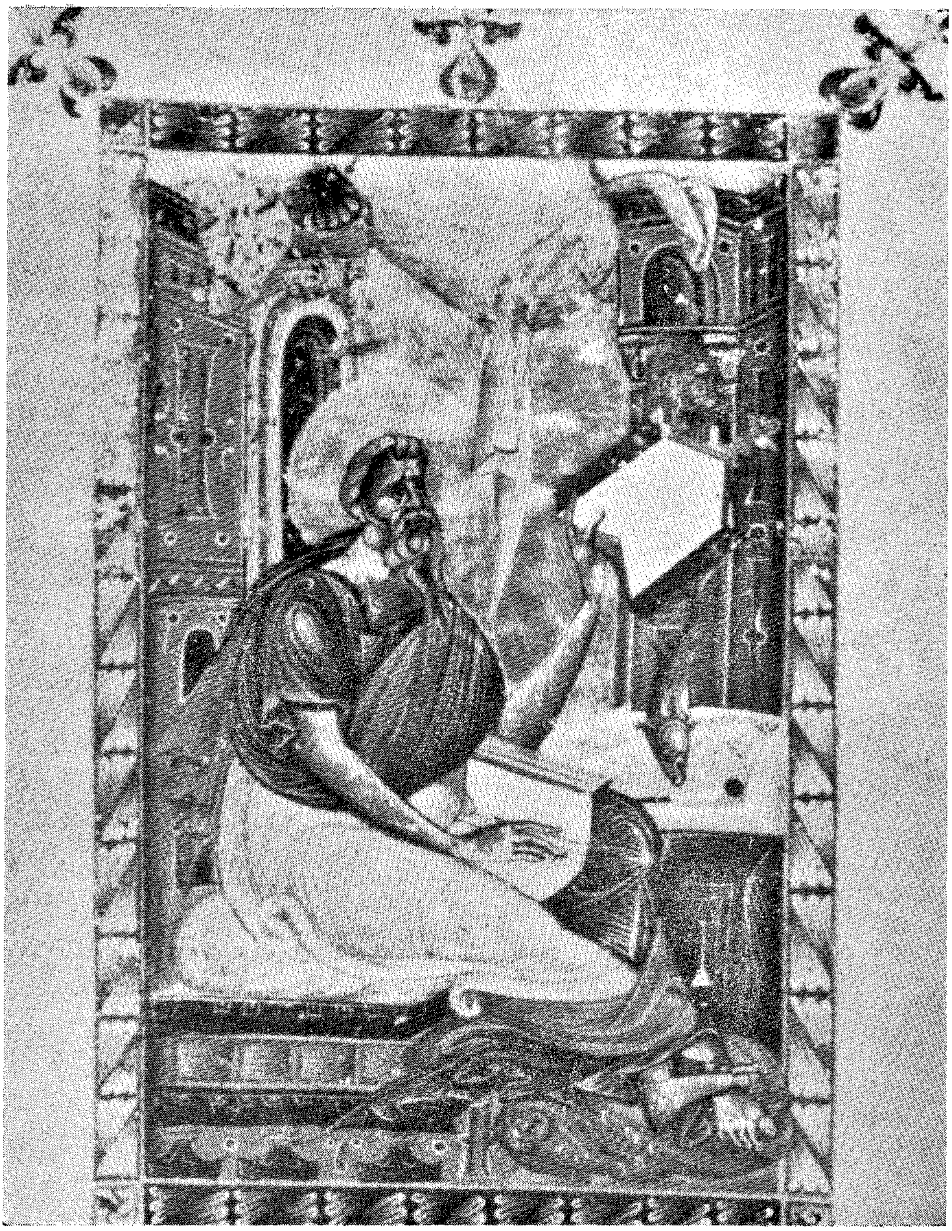


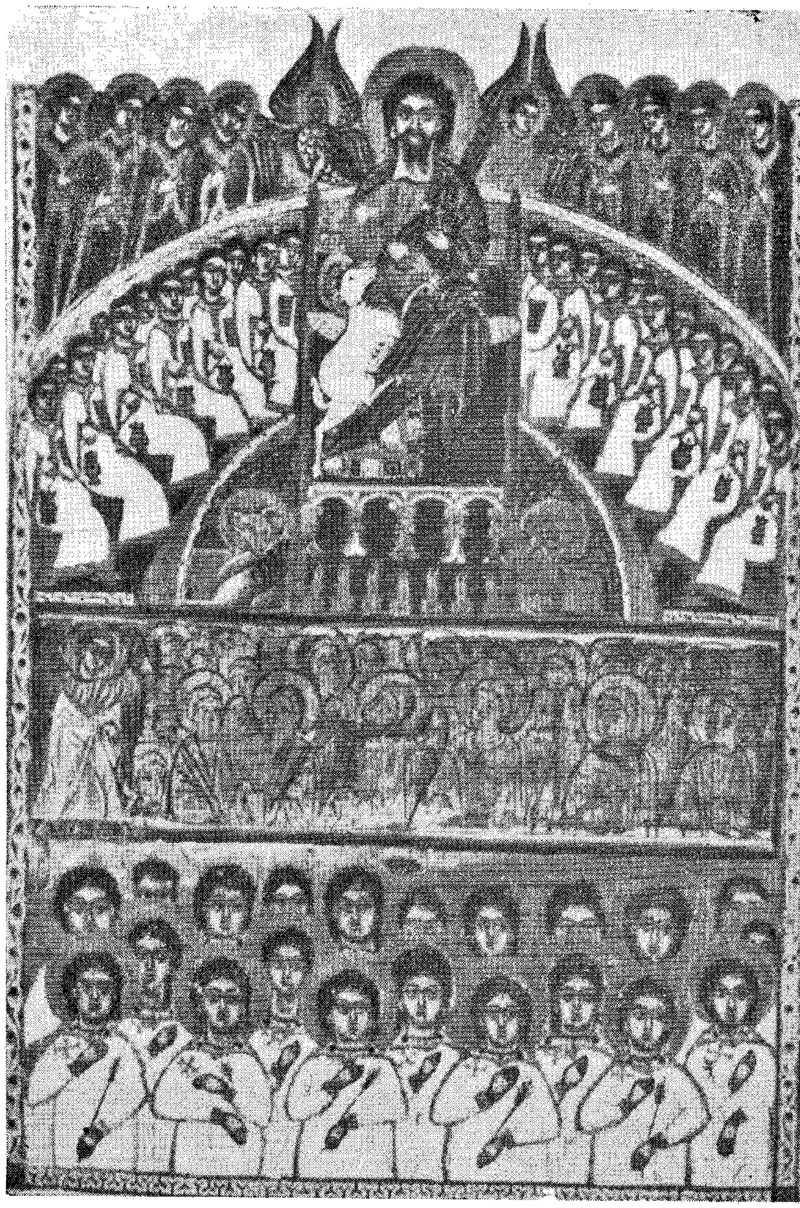
43



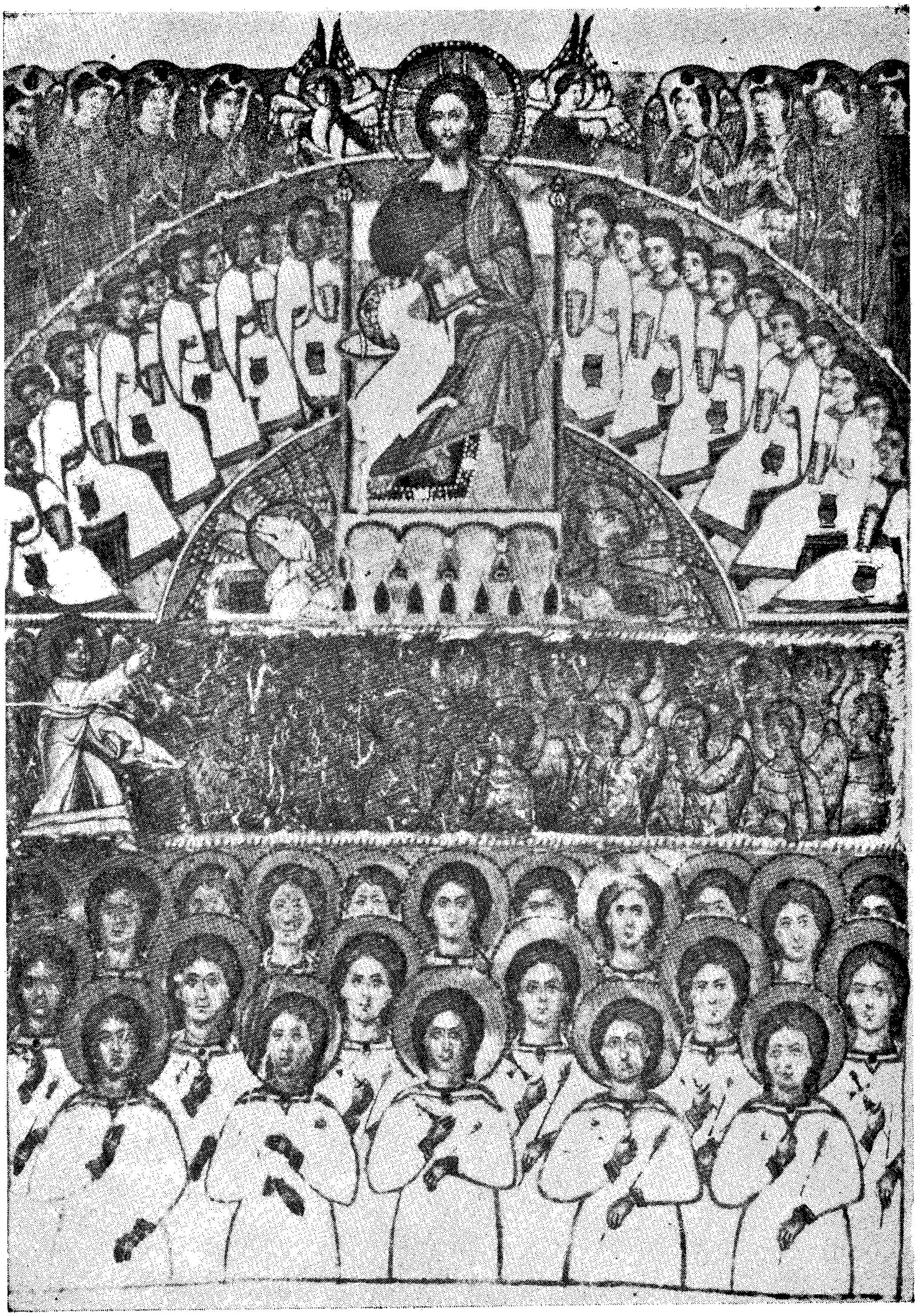


45





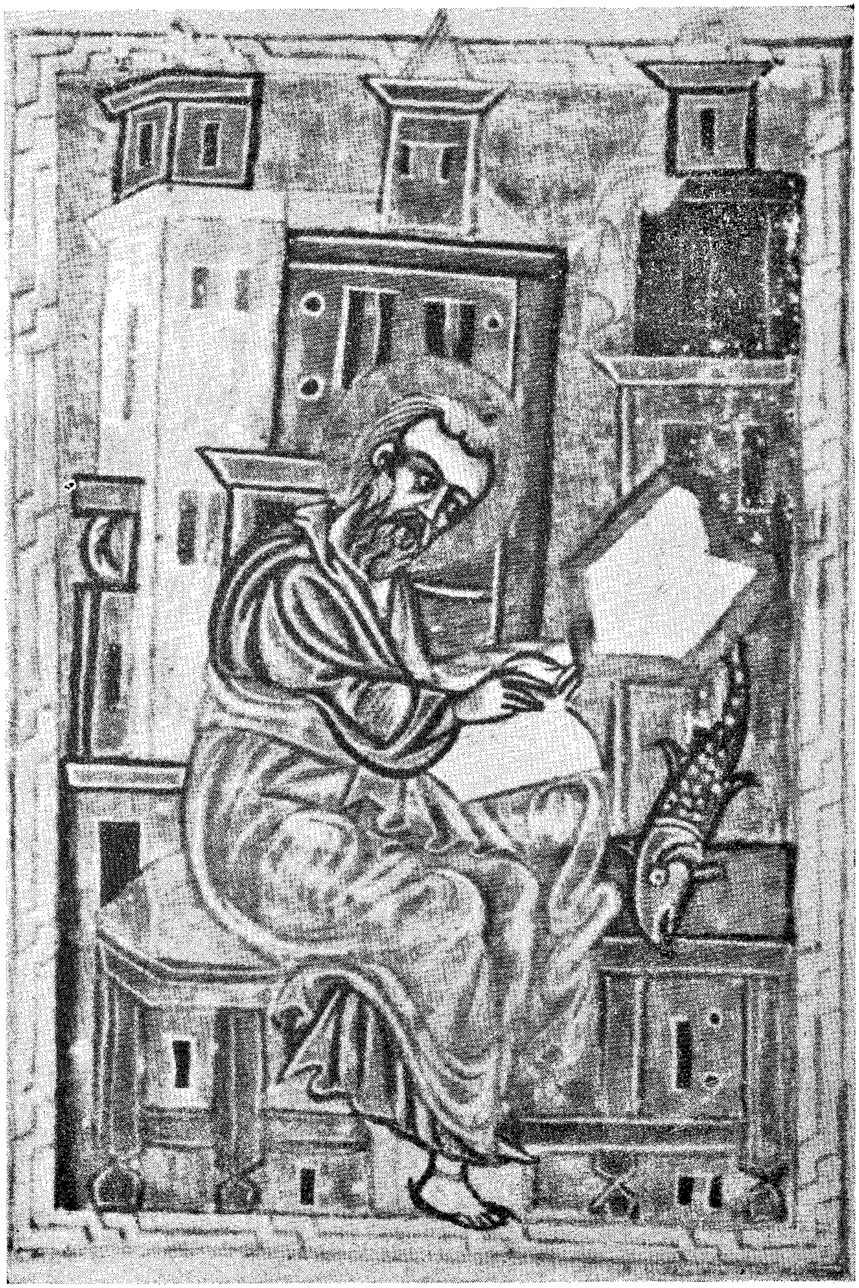
47





49


2534



51





53



54

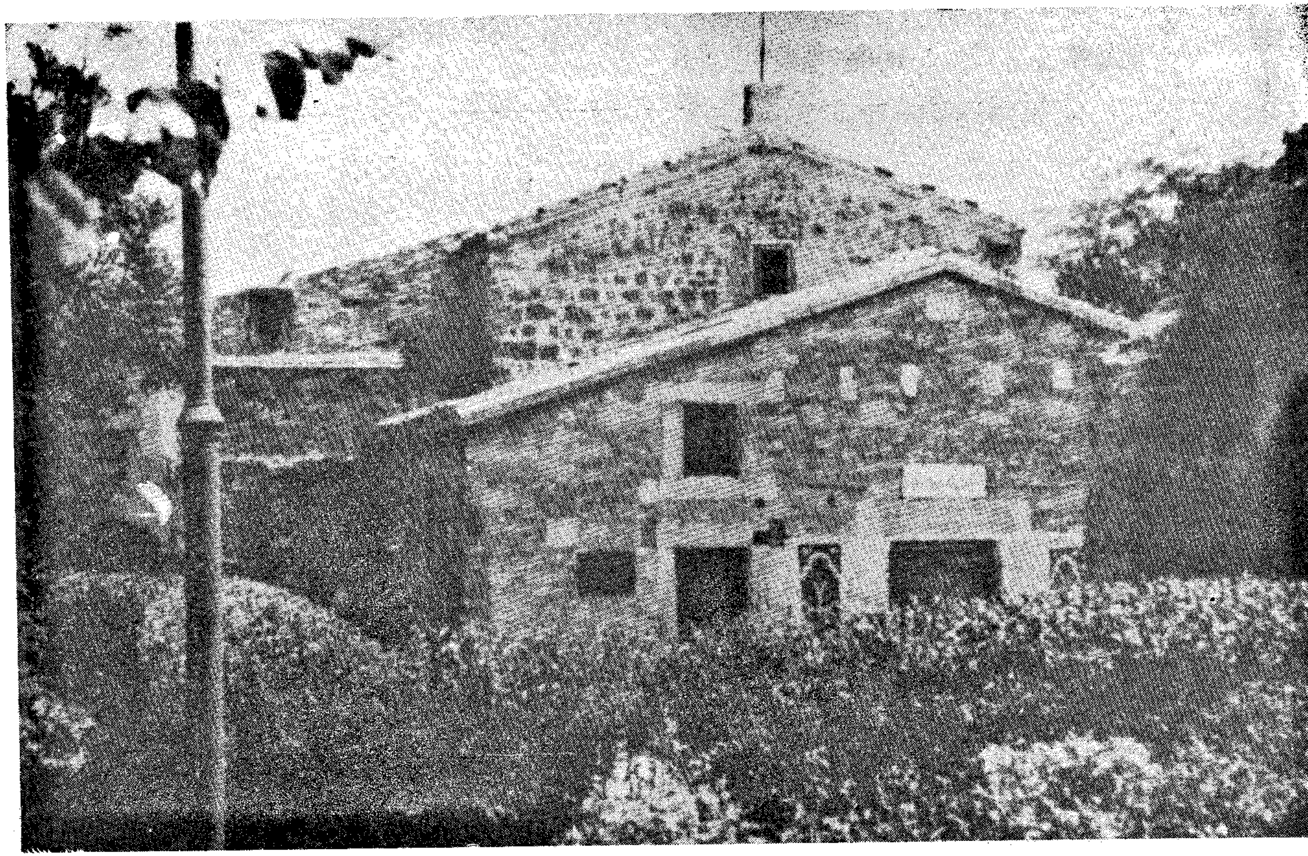


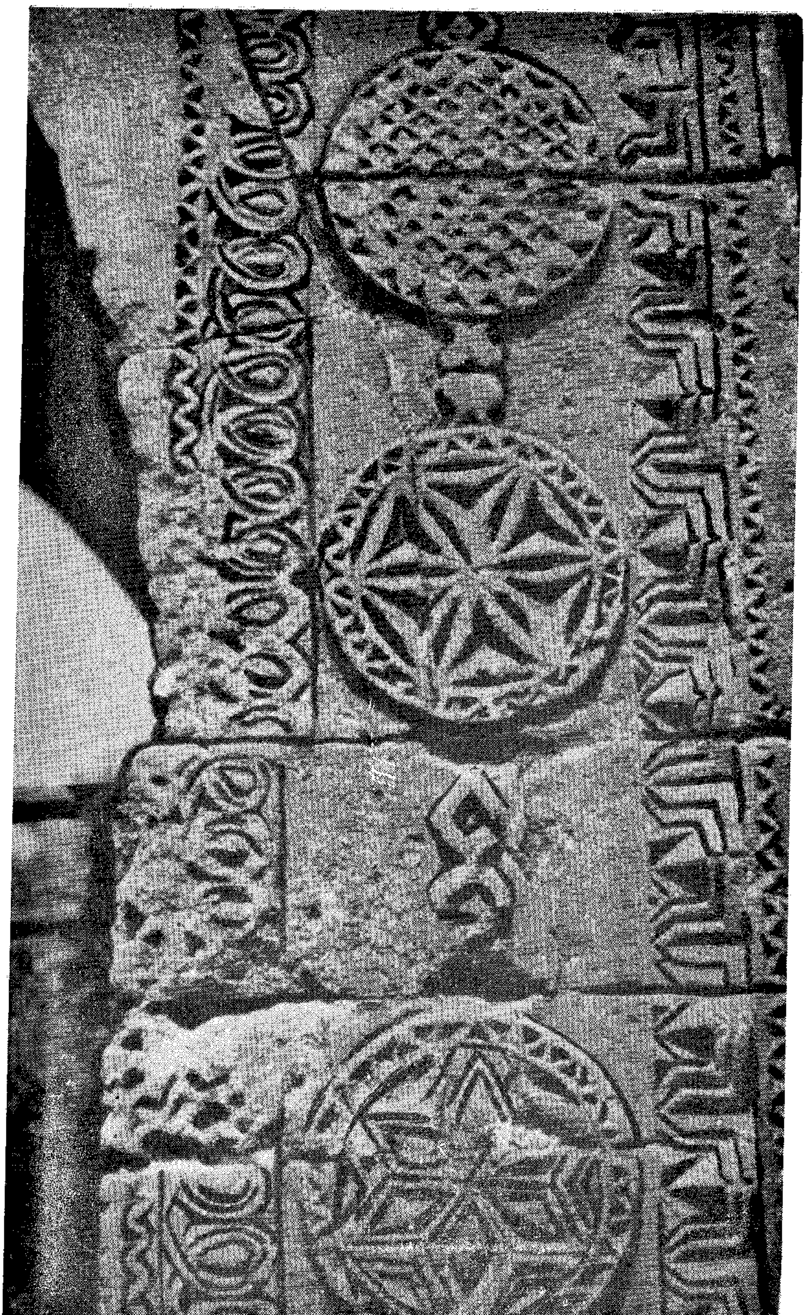
55





57





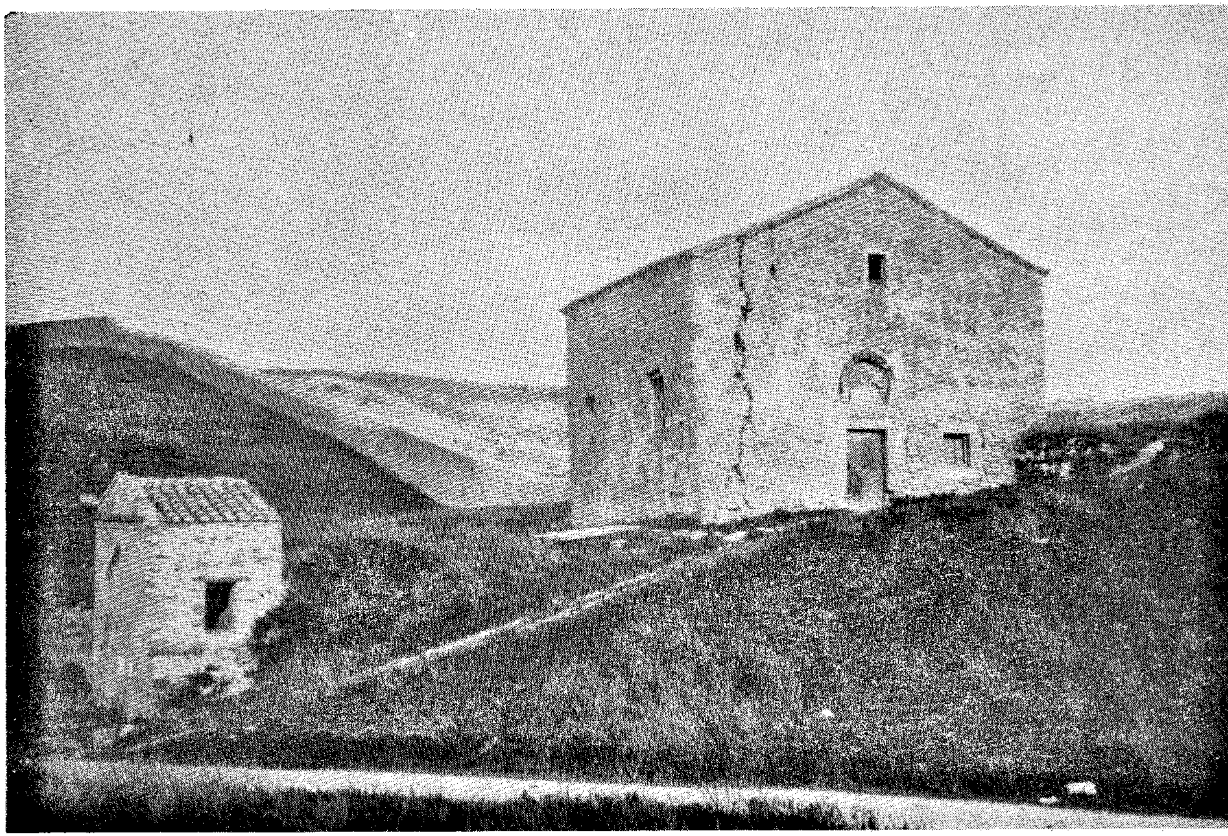
59



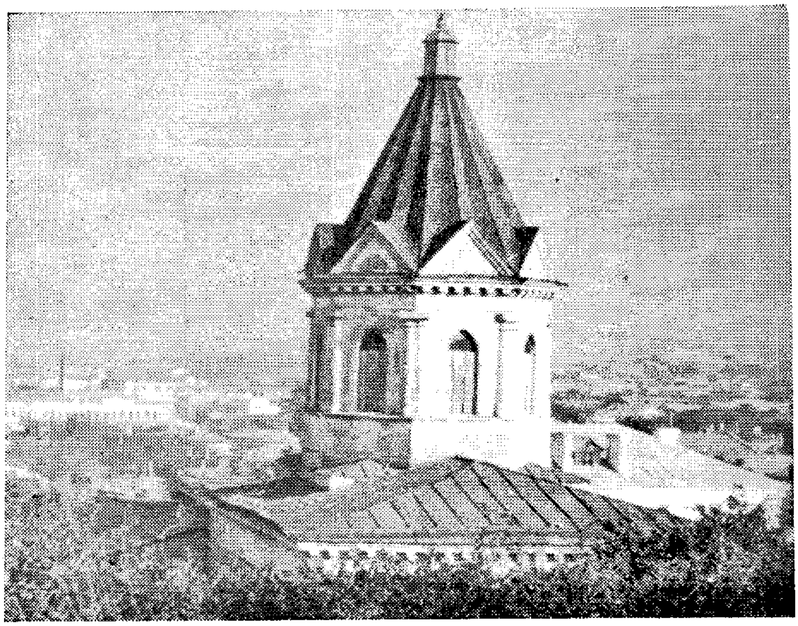
60

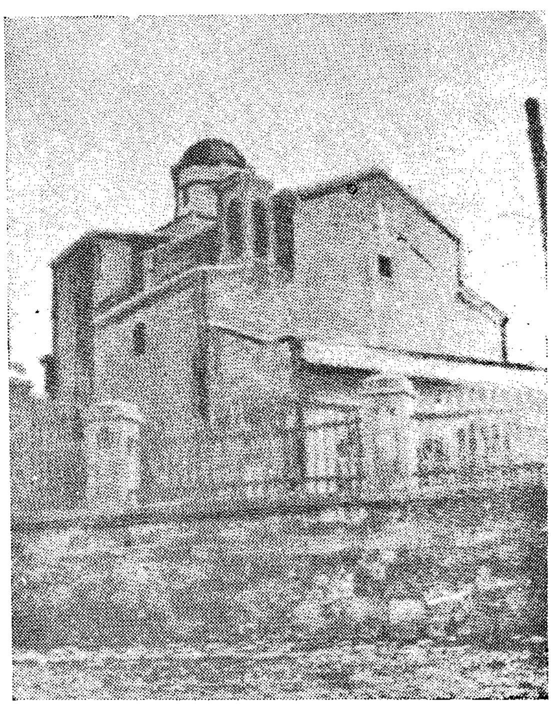


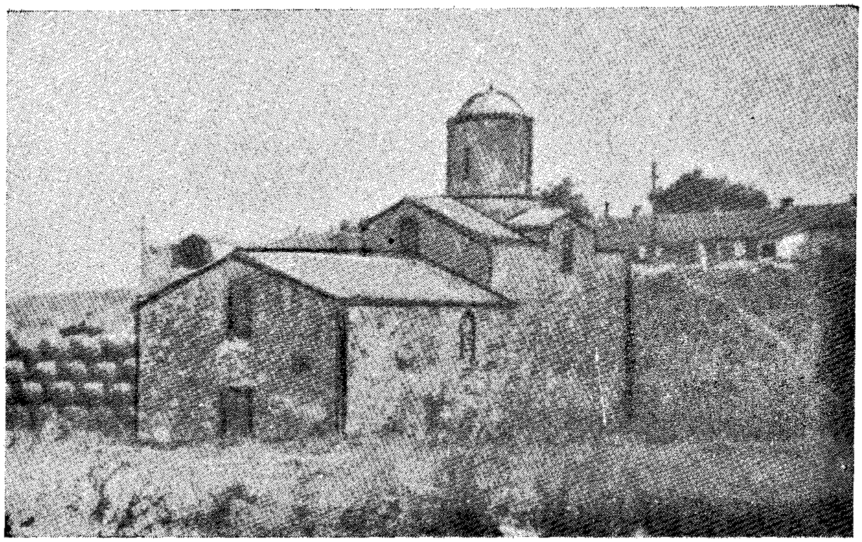
61

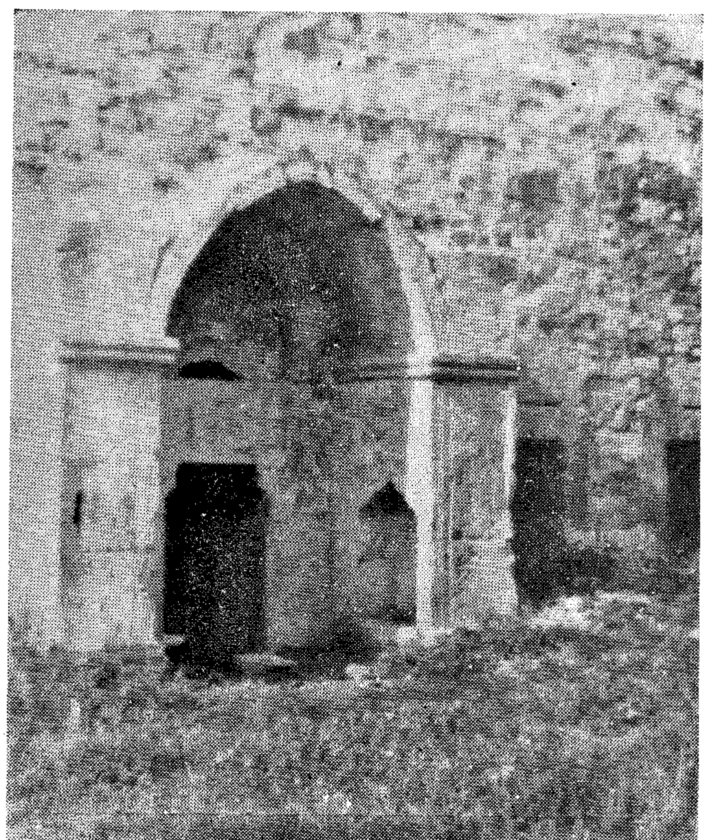


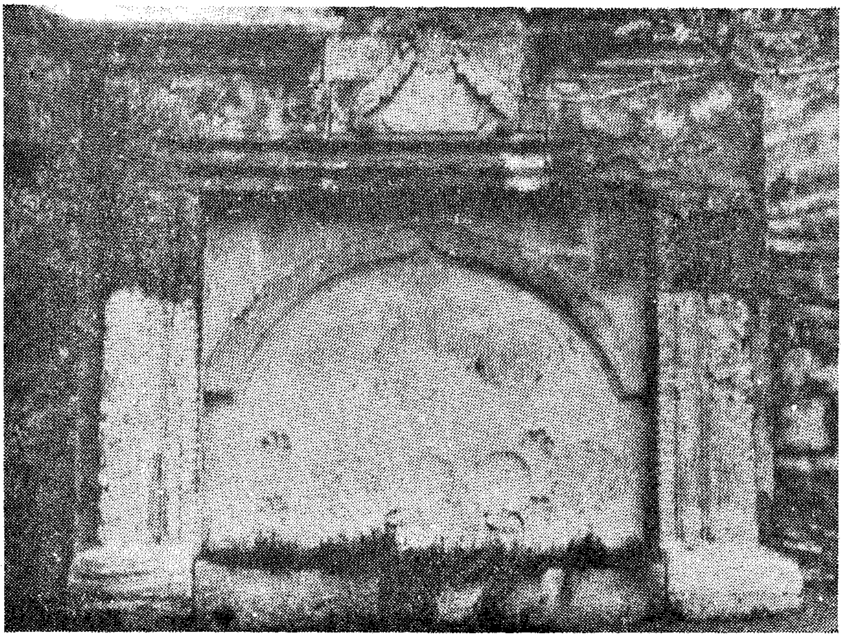
62


63


64


65


66



67



68

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

а) СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ В ТЕКСТЕ

б) СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ В КОНЦЕ КНИГИ

24. Езник Кохбаци (философ V в.), XIV в., г. Коксу, М., № 8029, стр. 178б.
25. Богоматерь с младенцем, XIV в., г. Коксу, М., № 8029, стр. 220б.
26. Богоматерь и лоно Авраамово, 1332 год, г. Сурхат, М., 7664, стр. 297б.
27. Изгнание торгующих из храма, 1332 год, г. Сурхат, М., № 7664, стр. 350б.
28. Евангелист Иоанн с Прохором, 1332 год, г. Сурхат, М., № 7664, стр. 342б.
29. Евангелист Иоанн с Прохором, XIIIв., гр. Евангелие, Нац. библиотека в Вене, № 300.
30. Пир у Ирода и танец Саломеи, 1332 год, г. Сурхат, М., № 7664, стр. 154б.
31. «Явление ангела женам», 1332 год, г. Сурхат, М., № 7664, стр. 125а.
32. «Вход Христа в Иерусалим», 1332 год, г. Сурхат, М., № 7664, стр. 180б.
33. Четыре евангелиста, 1368 год, г. Казария, М., № 2705, стр. 334б.
34. «Вознесение», 1401 год, г. Кафа, М., № 3863, стр. 1а, миниатюрист—Ованнес.
35. Успение Иоанна Богослова, 1401 год, г. Кафа, М., № 3863, стр. 313б, миниатюрист—Ованнес.
36. «Распятие», 1401 год, г. Кафа, М., № 3863, стр. 107б, миниатюрист—Ованнес.
37. Хоран, 1420 год, г. Кафа, М., № 7686, стр. 2а, миниатюрист—Кристосатур.
38. Хоран, XIII в., Киликия, М., № 7644, стр. 2а.
39. Евангелист Матфей, 1420 год, г. Кафа, М., № 7686, стр. 13б, миниатюрист—Кристосатур.
40. Евангелист Матфей, XIII в., Киликия, М., № 7644.
41. Евангелист Матфей, 1451 год, г. Кафа, М., № 7691, стр. 12б. миниатюрист—Оксент.
42. Отшельник Павел, 1430 год, г. Кафа, библиотека арм. Патриархата в Иерусалиме, № 285, миниатюрист—Тадеос Авраменц.
43. Св. Антоний, 1430 год, г. Кафа, библиотека арм. Патриархата в Иерусалиме, № 285, миниатюрист—Тадеос Авраменц.
44. Евангелист Марк, 1375 год, Крым, М., № 7547, стр. 80б.
45. Евангелист Матфей, 1655 год, г. Кафа, М., № 7623, миниатюрист—Николайос Цахкарар.
46. Евангелист Матфей, XIII в., Киликия, М., № 2629.
47. Видение Иоанна, 1655 год, г. Кафа, М., № 7623, стр. 476б, миниатюрист—Николайос Цахкарар.
48. Видение Иоанна, XIII—XIV вв., Болонья, М., № 2705, стр. 580б.
49. «Преображение», 1650 год, г. Кафа, М., № 6673, стр. 56, миниатюрист—Николайос Цахкарар.
50. Христос на тетраморфном престоле, серебряный оклад, работа Николайоса Цахкарара, XVII в., М., № 2534.
51. Евангелист Матфей, 1666 год, г. Кафа, М., № 6606, стр. 19б, миниатюрист—Хаспек.
52. «Поклонение волхвов», XVII в., г. Кафа, М., № 8365.
53. Хоран с портретом Карпиана, 1666 год, г. Кафа, М., № 6606, стр. 8а, миниатюрист—Хаспек.

54. Богоматерь с младенцем, рельеф на внутренней стене арм. церкви св. Сергия в Феодосии, 1487 год.

55. Богоматерь с младенцем, рельеф на внутренней стене арм. церкви Архангелов в Феодосии, XV в.

56. Мария, фрагмент росписи в арм. церкви св. Стефана в Феодосии, XIV—XV вв.

57. Апостолы, фрагмент росписи в арм. церкви св. Стефана в Феодосии, XIV—XV вв.

58. Армянская церковь св. Сергия (*սբ. Սարգիս*) в Феодосии.

59. Рельеф на арке колокольни при церкви св. Сергия.

60. Резная деревянная дверь из церкви св. Сергия.

61. Армянский монастырь Сурб Хач в Старом Крыму, старый снимок.

62. Армянская церковь св. Стефана в Феодосии, XIV—XV вв.

63. Армянская церковь св. Георгия в Феодосии, XV в.

64. Армянская церковь архангелов Гавриила и Михаила в Феодосии, 1304 г.

65. Армянская церковь Иоанна Крестителя в Феодосии, 1348 г.

66. Портал армянской церкви Спасителя (*սբ. Փրկիչ*) в селе Богатое, XIV в.

67. Армянский фонтан в Феодосии.

68. Развалины армянской церкви в Феодосии (ныне не существует, старый снимок).